زدني علماً

أندريه ريشار

النقد الجمالي



ترجمة
هنري زغيب

منشورات عويدات
بيروت - لبنان

زدني علماً

أندريه ريشار

النَقْدُ الجمَالِي

ترجمة

هنري زغيب

منشورات عويدات
بيروت - لبنان

Préface

Lorsqu'en 1958 parut la première édition de cet ouvrage, il n'existait pour initier les étudiants et le grand public à la critique d'art que l'Histoire _de la critique d'art_ de Lionello Venturi, dont les éditions (New York 1936 et Bruxelles 1938) étaient alors épuisées. A l'intention des étudiants qui se destinaient aux carrières du cinéma j'ai publié cinq leçons, qui présentaient les principaux points de vue où peut se placer le critique d'art. Les exemples étaient choisis de manière à permettre des études de textes : d'où l'importance donnée aux auteurs français ou aux auteurs traduits en français.

Dans les éditions ultérieures, j'ai, dans la mesure du possible, complété mon travail, pour rendre compte de l'apport critique des pays d'Occident et en particulier des pays de langue germanique.

Pour la présente édition un développement a été spécialement écrit concernant l'étude de la critique d'art de langue arabe.

Paris, août 1973

Richard

الطبعة الاولى : شباط (فبراير) ١٩٧٤

أبعد من إهداء

« ... وغداً، أطعـِمي الرضيعَ كلامي
رُبَّ جيلٍ مُخبّأٍ في رضيعِ ! »

وكان حدسي، يومـَها، صادقاً !

ومن يومها، وأنا أُهدهد أُمـّه، حبيبتي **كوكي**، ليكونَ هذا الرضيعُ بحجمِ كلامِ أبيه .

فإليـــه،

إلى الذي أعطيتـُهُ اسمي ليسافرَ بي فيه إلى الخلود،

إلى ولدي البكر **هنري**،

صغيري وأميري وسَفيري إلى المجد،

وقد كانت زيارتـُه إلى هذا العالم، أثناءَ اشتغالي بهذا الكتـــــاب .

الخميس ٥ تموز ١٩٧٣

هنري زغيب

تنويه وكلمة شكر

هذه الآراء والدراسات كان من المفروض ان تكون ملحقا للدراسة البيلوغرافية التي صدرت عام ١٩٨٢ عن الدكتور العجيلي . الا أنه ، ولظروف قاهرة ، استبعدت هذه الآراء عن الدراسة المذكورة ، ورأيت من المفيد نشرها كآراء منفصلة ، لعل في ذلك فائدة ، وخاصة أنهـا تؤرخ لفترة اشتد فيها الصراع بين مؤيدين لأدب العجيلي ومعارضين ، واقصد بذلك فترة السبعينات .

لذا اقتضى التنويـه ..

وأنا ادين بالشكر لكل الذين قدموا يد المساعدة اثناء عملية البحث عن المراجع التي اعتمدتهـا في هذا العمل ..

واخص بالشـكر :

المستشرق لويس يونغ ، والفنانة فرجينا بيلي والدكتور العجيلي والأستاذ عبد الغفور شعيب والأستاذ فكرت حاج محمـد والسيد سهير موصللي والأستاذ نـزار المفتي والسيد حمـد الدلي ، عـلى مسـاعدتهم القيمـة .

طـه الطـه



مقدمة الطبعة العربية

حين صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، عام ١٩٥٨، لم يكن متداولاً في صفوف الطلاب والقرّاء، لتعريفهم إلى النقد الفني الجمالي، الا كتاب **تاريخ النقد الفني** الذي وضعه ليونيلو ڤانتوري، والذي كانت طبعتاه (نيويورك ١٩٣٦، وبروكسل ١٩٣٨) قد نفدتا من الاسواق.

لذلك، ومن أجل الطلاب المنصرفين إلى الدراسة السينمائية، أصدرتُ فصولاً خمسة تتناول النقاط الرئيسية التي يتركز عليها النقد الجمالي. وقد جاءت الشواهد فيها منتخبةً بشكل يقدّم للقارىء نصوصاً مدروسة. ومن هنا الأهمية التي ضوّأتْ على الكُتّاب الفرنسيّين، أو الكُتاب الذين تُرجمت آثارهم إلى الفرنسية.

أما في الطبعات السابقة، فقد حاولتُ قدر المستطاع، أن أُتمّ محتويات الكتاب، بما يلقي ضوءاً على آخر ما وصل إليه المنحى

النقدي في بلدان الغرب، وخاصة في البلدان الناطقة باللغة الجرمانية .

وأما في هذه الطبعة ، فقد وضعتُ، خصيصاً لقراء العربية، فصلاً[1] مستقلاً، تناولتُ فيه دراسة النقد الجمالي في الأدب العـربي .

أندريه ريشار باريس – آب ١٩٧٣

---

(١) أرسله المؤلف أندريه ريشار استثنائياً إلى دار منشورات عويدات، خصيصاً لهذه الطبعة العربية ، وارسل معه النبذة التاريخية عنه مع المقدمة الخاصة، المدرجتين في أول الكتاب، ثم تنقيحات وزيادات على النص، أدرجت في الترجمة العربية، وهي غير موجودة حتى في الطبعة الفرنسية الحالية ، الصادرة عن المطبوعات الجامعية الفرنسية عام ١٩٦٨ (المترجم) .

مدخـــل

إنّ موضوع كتابنا هذا، هو دراسةُ الحُكْم إزاء الآثار! وبتعبير أدقّ، دراسة القواعد (المعايير) التي تتكوّن، أحياناً واضحةً وغالباً مُبهَمَة، والتي على أساسها يُبنى الحكمُ الجماليّ.

وهكذا، فتطبيق هذه المعايير، هو ما يُسمّى **النقد**، وهو ــ كما ورد في موسوعة ليتريه ــ «فَنّ الحُكمِ على التُراث الأدبيّ، والآثار الفنيّة ...»

هذه الأحكامُ القيمة، على أيّ مصطلحٍ تَقوم وتَعتَمد؟

في الواقع، نادراً ما يقوم حُكمٌ، إلاّ ويرتكز وَعْيّياً على قاعدة أو مفهومٍ نقديّ. فالمفاهيم الأساسيّةُ للنقد، تكوّنَتْ منذ العَصور الأولى، وصارت ــ عصراً بعد عصر ــ تُنْقَضُ أو تُتَمّمُ أو تُستَعاد.

وهو هذا دأبُنا في دراستنا هذي، أن نعالجَ هذه المعاييرَ الاساسيةَ بالذات، ثم الاتجاهات الرئيسية التي نحاها النقدُ الفني الجماليّ.

١

النقد الاستعراضي

إنّ القاعدة النقدية الأولى التي تتجلّى لدى الكُتّاب، هي قاعدة المُشابهة : فقد كان المفروض على الأثر الموضوع، أن يُشابِهَ تماماً النموذجَ – الأصلَ الذي أُخِذَ عنه .

أ – المذهبيّون

١ – في العصور القديمة . – بعد نيّف وقرنين (السادس والخامس ق.م.)، كان الفنّ اليونانيّ خلالهما عجيبَ الخصب، وفيما لم يَعُدْ للفنّانين الخيار إلاّ بين ثلاثة : إما التجديد في المواضيع، وإمّا المهارة في الإبداع، وإما المغالاة والمبالغة، كان من بعض الكتّاب، وبينهم فنّانون، أن كتبوا حول الفن ! عهدئذٍ، وُلِدَ النقدُ الفنّي، وكان معيارُه الأول : قاعدة المشابهــــــة .

أفلاطون نفسه اعتمد هذا المعيار . فهو يشبّه الرسم بالمرآة . وعنده أن الرسّام، وهو في هذا أقل شأناً من الشاعر والفيلسوف، يقلّدُ المظاهر إذ ينقلها بدقّة . ويقول : « فيما لو كنا نرسم التماثيل، ووصل من يأخذ علينا أننا لم نستعمل أجمل الألوان لرسم أجمل أجزاء الجسم، وأننا نلوّن العيون، هذه الجمالات الرائعة في الجسم، باللون الاسود لا بالأحمر القاني، نظننا نُفْحمُ الردّ على هذا المراقب، إن قلنا له : لا تظنّنّ يا صديقاً، أنّ علينا رسم العيون بما هو أروع من العيون، وكذلك رسم بقية أعضاء الجسم . والأحرى بك، أن تتفحّص في ما لو أعطينا كلّ جزءٍ لوناً يناسبه، اذا كنا نكوّن كلاً جميلاً »[1] .

إذاً، لِنَقْلِ المظهر الخارجيّ، لا يكفي دائماً نقل تفاصيل النموذج بكل نسبةٍ فيه، بل أحياناً يجب تحويرها من أجل رؤيةٍ أفضل، والتضحيةُ بالدقّة الحرفيّة من أجل المظهر العام . وهو هذا ما فعله النحّات أوفرانور في تماثيله العملاقة .

على أن افلاطون ، يرى في ذلك خداعاً :[2] « ما هي غاية الرسم ؟ أهي نقل المنقول كما هو، أم نقل ما يبدو كما يبدو ؟ أهي

(١) الجمهورية، الجزء الرابع، صفحة ٤٢٠ . (كانت العيون القانية مظهراً مألوفاً في القرن السادس — وهذا النص يعود إلى حوالي عام ٣٨٠ . والدليل على هذه الظاهرة، رأس رامبين في متحف اللوفر الذي يعود إلى حوالي عام ٥٥٠).

(٢) السفسطائي (٢٣٥ د إلى ٢٣٦ث) .

تقليد المظهر أم تقليد الحقيقة ؟ إنها تقليد المظهر . إذاً، ففن التقليد بعيد جداً عن الواقع »[1] . ولكن ، هل يُعقل أن يصدر هذا الرأي الصارم عن أفلاطون ؟ إن الفيلسوف لا يتعاطى الرسم ولا النحت، وهو يستخدم لحججه وبراهينه منابع البلاغة والفصاحة . ولكي يبرهن أنّ الفلسفَة تبلغ الحقيقة من خلال المظاهر، يحتاج إلى أن يؤقلم الرسم والنحت في بوتقة التقليد المحدودة ! غير أنّ ذوق افلاطون الشخصي ، يبدو مغايراً لذلك .

إذاً، معظم كتّاب العصور القديمة، يستندون إلى معيار المشابهة ! وبما أنّ الفن عندهم مجرد نقل وتقليد، فإنّ ما يميّز فناناً عن آخر ، قدرتُه على إصابة الشبه . لذلك، فأعظم الفنانين كانوا الذين استنبطوا مفاهيمَ جليّة ، والذين برهنوا على حذاقةٍ بارعة في التقليد .

استناداً إلى پلين الأوّل[2] ، نعرف أن كزينوقراط السيسيوني[3]،

---

(١) الجمهورية، الجزء العاشر (٥٩٨ب) .

(٢) بلين ، التاريخ الطبيعي (الجزء ٣٥ ص ٣٦) – [من رواد المدرسة الطبيعية الرومانية – ولد عام ٢٣ للميلاد وتوفي عام ٧٩ – وهو صاحب « التاريخ الطبيعي » الموسوعة العلمية للعصور القديمة في ٣٧ جزءاً . ويدعى الأول تمييزاً عن ابن اخيه الذي يحمل الاسم نفسه] – (المترجم) .

(٣) كزينوقراط : فيلسوف يوناني (٤٠٦ – ٣١٤ ق.م) – تلميذ افلاطون والموفق بين الآراء الافلاطونية والمفاهيم الفيثاغورية (المترجم) .

وهو نحّات من مدرسة ليزيب[1]، كتب في أوائل القرن الثالث، سِيَرَ بعض الفنانين. أما ما كتب، فقد اندثر. لكنّ پلين لخّصه، فقال إن كزينوقراط كان قد وضع تاريخاً للفن جاء تأريخاً للحذاقة في التقليد. وجاء فيه أنّ النحّاتين كانوا يصنعون التماثيلَ التي يقف واحدها على الرجْلين، حتى كان من پوليقليط (صاحب التمثال الشهير **رامي الرمح**) أن وُفّق في إركاز التمثال على رِجْلٍ واحدة، فيما الرِّجلُ الثانية مرفوعة في الهواء باتجاه الأمام، فأَوْجَدَ، بذلك، منظراً اكثرَ حياة، إذاً أكثر جمالاً... وَوَفّقَ مايرون (صاحب تمثال: **رامي القرص**) اكثر من پوليقليط، إذ غيّر في وضعية الرامي. لكنّ ليزيب (وهو صاحب تمثال: **هرمس يعقد شريط حذائه**) بلغ ذروة الفن إذ زاد على حذاقة أسلافه، براعةً في نحت الضفائر، وكانت له رؤيا اكثر واقعية للانسانية، ومن هنا اكثر صِدقاً.

ولا يختلف تطور الرسم عن هذا الخط، أي الغنى التدريجيّ في براعة التقليد – كما في النحت –، مما حدا بالمقلّدين إلى تزويق رسومهم للاقتراب اكثر فأكثر من الأصل. وقد توصل

(١) ليزيب: نحات يوناني (القرن الرابع ق. م) صاحب قانون أو «قياس» في الفن خاص به (المترجم).

زوكسيس [١] في أحد نماذجه إلى درجة الخدعة الفنية، على حدّ تعبير سينيك [٢]، في الطرفة التي يرويها عن تمثال **الولد والعنقود**، إذ يقول: «يروى أنّ زوكسيس، على ما أعتقد، رسم ولداً ممسكاً بعنقود عنب، وكان العنقود شديد الشبه بالحقيقة حتى أنه كان يُغوي العصافير. ويوماً أعلنَ أحدُ المتفرجين أن العصافير نفسها هي التي تنتقد اللوحة، إذ ما كانت تجسُرُ على الاقتراب من اللوحة، لو أن الولد كان — هو أيضاً — شديد الشبه بالحقيقة» [٣].

ويرى پلين أنه كان على زوكسيس نفسه أن يلاحظ ذلك [٤]. لكن الواقع أن نظرة الفنانين الشخصية كانت تختلف عن نظرة النُقّاد. والدليل أن سينيك نفسه، ينهي الكلام أعلاه بشكل مفاجىء إذ يقول: «ويُروى أيضاً، أن زوكسيس محا عنقود العنب، واستبقى الجزء الأروع، وهو الذي ليس شديد المشابهة». ومع كون المشاهدين شديدي الأخذ بالخدع الفنية، فإن الفنان كان يفضّل الأصالة والمزايا العميقة الأصيلة!

---

(١) زوكسيس (٤٦٤ — ٣٩٨ ق.م). رسام يوناني وأحد اكبر فناني العصور القديمة (المترجم).

(٢) سينيك: فيلسوف (٤ — ٥٦ م) مشهور بأنه مربي نيرون وهو صاحب مسرحيات عديدة (المترجم).

(٣) سينيك: المجادلات (الجزء العاشر — ص ٥ — ترجمة ريناخ).

(٤) بلين: التاريخ الطبيعي (الجزء ٣٥ — ص ٣٦).

يبقى من هذه الأولويّة المعقودة على براعة التقليد الخداعة، أنّ المُحْدَثين، وهم يتمتعون بوسائل اكثر وأكمل، تَفَوّقوا على القدامى. وفي هذا المضمار، يُعْجَبُ شيشرون[1] من تفضيل رسامي الأمس على رسامي عصره، ويقول: «هل تؤخَذون بالرسم القديم المحدود الألوان، على أنه أرفع من الرسم الحديث الغنيّ المتكامل؟ وهل من الصّواب أن نعود إلى طفولة الفن الأولى ونتغافل عن مُعْطَياتِهِ الحديثة؟»[2].

إذاً، في هذه المشادّة بين القدامى والمحدثين، يقف شيشرون موقف المدافع عن المحدثين!..

٢ — في العصور الوسطى. — ربما يسود الاعتقاد، أنّ العصر الغربيّ الوسيط، المشْبَعَ بالروح الدينية، رَفَضَ المفهومَ الجماليّ للتقليد، ومعيارَ المشابهة. ولكن، هل يمكن للمسيحية في القرون الوسطى، هي التي كانت تفسح المجال الأكبر لكلّ ما هو خارق للطبيعة، أن تعتنق مذهباً طبيعياً مُشْبَعاً بالروح الوثنيـــــة؟

الواقع، أن المسيحية نفسها، عَرَفَتْ في صفوفها تيّاراً تأثّرَ

---

(١) شيشرون (١٠٦ — ٤٣ ق.م). سياسي وخطيب روماني، شهير بلغته واسلوبه الساحرين (المترجم).

(٢) من إحدى خطبه.

بالمذهب الإنساني، لأن الثقافة – وإن تحت سيطرة العقيدة – كانت ثقافةً قديمة. ومن جهة أخرى، فإن العقيدة الأساسيّة لم تكن لِتُعْدِمَ المادة، بل لتتَجَسَّدَ فيها. (وهذا ما بان واضحاً في قضية الألبيين الشهيرة [1]). وإذ ورد في الكتاب المقدس أن الله خلق الانسان على صورته ومثاله، بات مأذوناً للفنان أن يتصور الخالق على صورة الانسان ويرسمه على مثاله. على أن إله المسيحيين ليس ذلك الخالق السماوي، بقدر ما هو يسوع المسيح، الإله الذي تجسّد وصار إنساناً.

فما أغرب هذا الفرق المأساويّ، بين المفهوم المعاصر لكونٍ شرس لاإنساني [2] وغير متناسق، وبين الثقة الطفولية الحنون التي كانت معقودة على عالم أخويّ عابق بالنوايا الإلهية، مما كان يُدعى – بكل احترام وخشوع – باسم الخلْق. وللراهب تيوفيل (في القرن الثاني عشر) نصيحة في هذا، إذ يدعو لا إلى تقليد الطبيعة، بل إلى نسخ روائع أعلام الرسم، وفي ذلك

---

(١) قامت في جنوبي فرنسا – في القرن الثاني عشر – بدعة دينية في ضواحي بدعة «ألبي» فوجه البابا ضدهم حملة صليبية (١٢٠٩)؛ وانهزم الألبيون في موريه (١٢١٣) وتولوز (١٢١٨). وقد اشترك لويس الثامن بهذه الحرب الضروس التي لم تنتهِ إلا مع معاهدة باريس عام ١٢٢٩ (المترجم).

(٢) وهذه النظرة انطلقت مع كانديد (١٧٥٩)، والموضوع مستقى من الهزّة الأرضية التي جرت في ليشبونه في اول تشرين الثاني ١٧٥٥.

« يتمجّد الله في مخلوقاته، ويبدو الله رائعاً في خلقه » . وهو يعتقد أن في بَلْوَرَةِ آثار الخالق، تمجيداً له وتكريماً .

وقد عمّت نظرية، نُقِضَتْ في ما بعد، تقول بأن القديس فرنسيس الأسّيزي كان وراء العودة إلى المذهب الطبيعيّ [1] في فن الرسم الغربي، وبفضله استعادت الكائنات والاشياء قيمتها الحقة، بنورٍ من الحب الالهي . ويدين له جيوتو [2] بأروع ما استَلْهَمَ . وفي عامي ١٣٨١ – ١٣٨٢، امتدح ڤيلاني بصراحة كونَ سيمابوييه [3] وجيوتو عادا إلى تقليد الطبيعة، وقدّر عند الرسامين حذاقتهم في خلق الإيهام : فجيوتو خلق اشخاصاً يكادون يحيَوْن ويتنفّسون، وستيفانو عرف كيف يصيب الاشكال الخارجية، وتادّيو غادّي، تلميذ جيوتو، وُفّقَ في رسم الأشكال الهندسية ... [4] .

وفَرَضَ المذهب الطبيعي وجودَه في القرن الخامس عشر ! فقد كان من شنّيني، وهو تلميذ آنيولو غادّي (ابن تادّيو

---

(١) وهو مدرسة أدبية وفنية تنادي بتقليد الطبيعة في كل اشكالها (المترجم) .

(٢) جيوتو (١٢٦٦ – ١٣٣٧) رسام فلورنسي صاحب لوحات شهيرة أهمها «مشاهد من حياة المسيح » (المترجم) .

(٣) سيمابوييه : (نهاية ق ١٣) رسام فلورنسي شهير، يقال انه كان استاذ جيوتو (المترجم) .

(٤) ل . فانتوري : تاريخ النقد الفني . ص ٨٨ .

غادّي) أن كتب يقول : « إنّ الطبيعة هي أكمل هاد ، وأفضل سبيل وأوسع مدخل إلى فن الرّسم . فالرسم عن الطبيعةِ ، حاجة أوّليّة ، وإليها يجب الاستسلام بكل ثقة وشوق ، خاصة متى دغدغتك عاطفة الرسم ، إذ عليك عندها أن تستمر دائباً ، فلا يمرّ يوم إلا وترسم شيئاً[1] ، ولو ضئيلاً ، لكنه يكون كافياً لكي يقودك إلى الأبداع[2] » .

وقد بلغ التقليد عهدئذٍ درجةً بعيدة ، حتى أنّ الحيوانات الغريبة كانت تُرسمَ كما هي ، والرموز كانت تبدو صحيحة . على أن هذه الدراسة العميقة للطبيعة لم تكن دون توجيه استاذ : ولقد كانت ثلاث عشرة سنةً من التحصيل ، ضروريةً لتكوين موهبةِ رسّام .

٣ ــ في العصر الكلاسيكي[3] . ــ مما خدم هــذه الرغبة في تقصّي الحقيقة ، تطوّرَ العلم واساليب التقنية (الرسم بالزيت ، علم الآثار ، علوم الطبيعة ، الرسم المنظوري) . فحتى أواخر

---

(١) وهذا تلميح إلى شعار الرسام اليوناني الأشهر : أبيل (عن التاريخ الطبيعي لبلين ــ الجزء ٣٥ ص ٣٦) .

(٢) كتاب الفن ــ ترجمة موتيه (١٩١١) .

(٣) ويعتمد الفرنسيون هذه التسمية لما تلا العصور الوسطى ، وبالتحديد ، القرن السادس عشر في بداية النهضة ، والقرن السابع عشر في أوجها (المترجم) .

القرن التاسع عشر، كان المشاهدون يؤمنون إيماناً مطلقاً بالمبدإ الأوّليّ القائل بتقليد الحقيقة، كما كان النقّاد على الايمان نفسه.

وعام ١٤٣٥ ظهرت في فلورنسا **دراسة في فن الرسم**، كتبها ليو باتيستا ألبيرتي، وهو من المعجبين بأفلاطون، ومن كبار مهندسي عصره، ذو فكر موسوعي، إلى جانب كونه شاعراً وعالماً رياضياً. وقد كان شديدَ الإعجاب بالشجر الجميل، وكثيرَ التأمل بالحيوانات، ومؤمناً بأن جمال الكون هو « أروع أعمال الله ». وكان يرى أنّ « الرسّام المجتهد يستوحي كل مشاهداته من الطبيعة ... وفن الرسم يجتهد في أن يمثّل الاشياء البيّنة ... ومهما تكن الطريقة التي نتّبعها، فإن الطريقة الفضلى هي تقليد الطبيعة، والتأمل طويلاً وبتأنٍّ كيف أنّ هذه العاملة الماهرة تنسّقُ بنفسها مساحات مناسِبَةً لأجملِ الأجسام. ومن الهامّ كذلك، أن نجد لذة في تقليدها بكل انتباه وكل اندفاع ... وأن نعود إليها، ونقلّد دائماً منها بالدرجة الأولى، الجوانب العابـــــرة ... ».

إذاً، من الطبيعي أن يُصارَ انتقاءُ أجملِ النماذج، لكنّ الطبيعة هي نفسها التي تقدمها لنا، كما تقدّم لنا التناسق الأروع[1].

(١) دراسة في فن الرسم (ترجمة بوكلين) ١٨٦٨.

وهكذا، يَستنِدُ المذهب المثاليّ[1] الكلاسيكي إلى الطبيعة. ويرى بوالو في بيت من الشعر أنه «لا جميل إلا الصحيح، وحده الصحيح يُحَبّ[2]». وفي المجامع الفنيّة، كانت تُطرح النماذج، ذكوراً في القرنــين السادس عشر والسابع عشر، وإناثاً كذلك ابتداءً من القرن الثامن عشر. وكانت تعطى أساليب التعبير، قاعدةً عمومية، إنما كانت هناك حقائق بارزة تُدرسُ بلا انقطاع. وقد كان عــلى هذا المذهب الاتّباعيّ أن يأخذ بالاعتبار ذاك التيار الحياتيّ الدافق، فإلى جانب المشاهد المقدسة والرسوم المترفة وصُوَر العظمة والأبهة، كانت صورٌ بورجوازية، ومشاهد شعبيّة، ورسومٌ لطبيعةٍ ميتة! وكورناي نفسه، في رسالة الإهداء التي استهلّ بها مسرحيته **ميديه** (١٦٣٥) كتب يقول: «في فن التصوير، ليس الهامّ أن يكون الوجه جميلاً، بل أن يشابِه النموذج الذي أُخذ عنه». وحتى العصور القديمة نفسها، تبرّرُ — كما رأينا — تقليدَ الطبيعة. فكانوفا[3]،

---

(١) وهو مذهب في الأدب والفن يعتقد بأن الغاية منهما ليست في محاكاة الطبيعة، وإنما الغاية هي في تمثل طبيعة وهمية (المترجم).

(٢) الرسالة التاسعة.

(٣) انطونيو كانوفا (١٧٥٧ — ١٨٢٢) نحات ايطالي — يمثل المدرسة النيو — كلاسيكية ايام اوروبا الامبريالية (المترجم).

بعدما شاهد المنحوتات الرخامية في البارثنون[1]، استنتج أن « الاغارقة لم يكونوا يتّبعون منهجاً، بل كانوا يتّبعون الطبيعة »، وإنجرْ كان يدرّس دائماً هذا المبدأ، فيقول : « تطلعوا إليه (النموذج) ... والقدامى لم يصحّحوا نماذجهم، إذاً لم يبدّلوا طبيعتها ... واذا كنتم تدّعون تصحيح ما ترون، فلن تلقوا إلاّ الشاذ، والمبهم والسخيف[2] ».

وخلاصة القول، إنّ الاختيار الملحّ لرسم بعض الخالدين (لويس الرابع عشر، نابوليون)، والذوق الشخصي لبعض كبار الفنانين (پوسّان، داڤيد) عاملان يوهمان أن الكلاسيكيّة القديمة هي الطابع الاساسي للفن الحديث. لكنّ المتاحف، سرعان ما أزالت هذا الوهم.

٤ ــ الواقعية في القرن التاسع عشر. ــ لم تَتَشَبَّتِ الواقعية مذهباً قائماً في الفن، إلاّ مؤخراً، بعد ١٨٤٠. فعام ١٨٣٢، أصدر تيوفيل توريه، للمرة الأولى، نشرة **المعرض**، وأصدر شانفلوري واحدة أخرى عـــام ١٨٤٦. وكلاهما عبّرا

---

(١) البارثنون : معبد شهير في اثينا (القرن الخامس قبل المسيح) بناؤه من الرخام (المترجم).

(٢) ده لا بورد : إنجر ص ١١٦ [وهو دومينيك إنجر (١٧٨٠ - ١٨٦٧) رسام فرنسي، مشهور بدقة نظره وملاحظته القويمة ــ وهو رائد الفن الكلا سيكي] ــ (المترجم).

عن مُعارَضَة جيل جديد ضدّ المواضيع المفهومة خطأً تاريخيّةً . « إنما تجدّدت كل الفنون وكل القصائد، من خلال حبّ ودراسة الطبيعة التي — هي نفسها — تتجدّد بلا انقطاع »[1] .

« ويجب النظر جيداً — وأقصد بالنظر الغوص إلى عمق أعماق الطبيعة التي نراها — وتنفيذ ما ننظر بإخلاص ومهارة : وهذه عبقرية الفنّان ... وإنّ موضوعاً تافهاً ومغايراً للطبيعة، كالسنتّور[2] مثلاً أو كالملاك، يؤدي إلى ترَف تشكيلي إذ إن الفنان فيه لا يعود إلى الحقيقة الطبيعية ... وبعد، أليسَ التخيّلُ يعني رؤية صورة الأشخاص والاشياء ؟ وأليست الصورة تعني التقليد أو إعادة تكوين الموجود ؟ إذاً، فالمعنى اللغوي يتناسق مع المعنى الماورائي، طالما أن **صورة** مشتقة من **تقليد**[3] . وهذا هو الهدف، ومن على قمته تأتينا الريح هوجاء . فأين هو هذا الهدف في **الغازلات** وفي **طوّاف الليل** ؟ ؟ ؟[4] .وكان قد بدا لنا أن بعض الطبيعيّة ممزوجاً ببعض الانسانية قد باتا يحلاّن مكان ما عندنا من سقط المتاع القديم ... آه، لو كنا نُنَفّذ ما نرى، بكل محبة وصدق ! ! ![5] » . ونجد الموقف نفسه عند شانفلوري :

---

(١) مناح جديدة في الفن (١٨٥٧) لبرغر . [توريه] .

(٢) السنتور كائن خرافيّ نصفه رجل ونصفه فرس (المترجم) .

(٣) اورد الكاتب العبارتين باللاتينية (المترجم) .

(٤) المعرض (١٨٦٦) .

(٥) المعرض (١٨٦٣) .

« من حسن الحظ ، أن الزمن تخطى أولئك الحلوليّين [1] الذين يزوّقون الطبيعة بنزَوات غبيّة . إن الواقعيّة تبدو ، بكل اثبات ، جديّة ومقنعة ، ساخرة وقاسية ، كما هي صادقة وعابقة بالشعر » .

ويعتنق كوربيه الآراء نفسها ، في **رسالة إلى تلاميذه** (٢٥ كانون الأول ١٨٦١) : « إنني أعتقد أن الفنانين في عصر ما ، حتماً عاجزون عن تكوين آثار لعصر سابق أو لاحق ، يعني انهم عاجزون عن رسم الماضي أو المستقبل ... إن الفن التاريخي هو في جوهره فنّ معاصر ... وأصر كذلك ، على أن فنّ الرسم هو فن **محسوس** ، ولا يمكن أن يكون إلا في تقديم الأشياء **الحقيقية والموجودة** . إنه لغة ماديّة ، تتكوّن كلماتها من الاشياء المرئية . والشيء **المجرّد** غير المرئي وغير الموجود ، ليس من لغة فنّ الرسم » . ومن هنا المزحة الشهيرة : « كيف تريدونني أنَ أرسم ملائكة ؟ دلّوني على واحد ... » [2] .

وعاد الداعي الأول ، فترصّن . فحوالي ١٨٦٠ ، بات النظام الاجتماعي مضموناً ، وصار كوربيه يستوحي نماذج أكثر إغواءاً (**المرأة والببغاء ، الرقاد** ، ١٨٦٦) كانت تستهوي جمهوراً اجتماعياً رفيعاً ، وتوصّل أن يعرض عند مورني . وقد كان

---

(١) وهم يقولون بأن الله والطبيعة شيء واحد (المترجم) .

(٢) عن كوربيه ... (١٩٥٠) طبعة سيغرز ص ٣٩٠ .

الاعجاب شديداً بتوفيقه العجيب في مناظره وفي رسوم حيواناته (**تسليم الأيائل**، ١٨٦٦)، حتّى قال عنه إنچر إنه «عين ثاقبة». وقد عـرَف كوربيه السجن والنفي والفشل، لأسباب سياسية، لكونه اشترك في ثورة ١٨٧١ . لكنه عرف المجد في السنة نفسها التي توفّي خلالها، إذ كانت العدّة تُعَدّ لإقامة معرضٍ عامٍ له في پاريس .

وخلاصة القول ، إن مذهب الواقعية، استطاع أن يفرض نفسه مذهباً رسمياً في وجه المذهب الانطباعي [١]، وبقي مسيطراً حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى . وربما كان كوربيه تبرّأ من العَقَبِ الواهنِ الذي سيستَنِدُ إلى واقعيته، لكنما نظام الجمهورية استَقْبَلَ بحفاوةٍ ، في المعارض، العديدَ العديدَ من الذين ادّعوا في ما بعد أنهم يمجّدون الشعب والعمل، ولكنّ براعتهم كانت جدّ محدودة . وتعدّدت التبشيرات الواقعية، حتى أواخر القرن، إلى أنْ أمسَت الآثار التابعة لها عجيبةَ الحجم . ربما لهذا، أُحْوِجَ المذهب الرومنطيقيّ المتأخر إلى أن يقول بلسان رودان : «لا أُصحّح الطبيعة، بل امتزج فيها، وهي تسير بي . فأنا لا يمكنني أن أعمل دون نموذج ... ولا يوجدُ أي كائن حيّ إلاّ

(١) الذي كان يهتمّ بإبراز الانطباعات العامة الظاهرة وإهمال كل التفاصيل . وهو نظرية جمالية تعتنق الانطباعات المحسوسة مبدأ أساسياً للخلق والنقد والإبداع (المترجم) .

وهو مصدر لعمل رائع ، إذا ما نُقل بدون تعديل [1] » . « والمبدأ الأول في الفن ، هو أن نَنْسَخَ ما نرى . وكل ما عدا ذلك هباء ، وإن ضايق قولي هذا ، تجّار الجماليّات . بلى . لا توجد أية وصفة لتجميل الطبيعة . ويكفي إليها النظر [2] ! » .

ب ـ النقد الاستعراضي في الأدب

إنّ معيار المشابهة في الفن ، يقود إلى المعيار نفسه في الأدب ، وهو نهجٌ قديمٌ قِدَمَ النقد نفسه ، ومبرّرٌ حتى آخر القرن الماضي بغياب أو نُدْرَةِ الآثار المكتوبة . فمن لوسيان [3] إلى تيوفيل غوتييه ، كانت تستعرض الآثار في كل محاولة نقدية . فلوسيان استعرض عدة آثار شهيرة منها **أفروديتً كنيد** لبراكسيتيل [4] **والسنتورة** لزوكسيس **وميديه** لتيموماك ، وشدّد على الحقيقة النفسانية في الآثار . أما مع فيلوسطراطوس الليمنوسي (أوائل القرن الثالث) ، فقد بات وصف اللوحات (استعراضها)

---

(١) من حديث مع رودان أجراه ديجاردان وبومتز . ص ٦٣ إلى ٦٨ .

(٢) من حديث مع ب . كزيل ص ٣٥ .

(٣) لوسيان (١٢٥ – ١٩٢ م) كاتب يوناني معروف بشكه وظرفه . له « حوار الموتى » (المترجم) .

(٤) براكسيتيل (القرن الرابع ق . م) . نحات يوناني شهير . من أهم منحوتاته تمثال افروديت (المترجم) .

فناً أدبياً . وكان يشدّد على الوضوح والواقعية، على أنه كان يهتم بنقد العمل اكثر من وصف الآثار وصفاً استعراضياً .

وعلى العكس، فإن فينلون يصف مطوّلاً **مأتم فوشيون لبوسّان**، لكنه – هو أيضاً – يضع التفاصيل في خدمة الواقعية . يقول : « حاولت دائماً أن أتحاشى كل ما له علاقة بزماني وبلادي، لكي أعطي العصور القديمة طابعاً سهل الانكشاف » . ولكن الوصف، هو أيضاً وسيلة لإثبات قواعد الفن . « والفن لا يقلّدُ الطبيعة جيداً، إلا بمقدارِ ما يَعرِفُ التنويعَ في آثاره ... يلزم هذه اللوحة تناقضٌ ملحوظ في الناحية اليسرى ... لقد تحاشيتُ الإبهام والتناسق [1] » .

وباسم الحقيقة، نجد ديدرو، المتحمس، يصف مستعرضاً تارة باندفاع، وطوراً بسخط ! فهو يريد أن يوضح فكرة الرسّام، لذلك يتهادى على هواه في التفسير . ففي لوحة **المخطوبة في الضيعة** يرى أن الشقيقة الكبرى « تَنْشَقّ ألماً وحَسَداً »، كما يرى في الدجاجة الرمزية وبيضها « مسحة من شعر رائعة » [2] . وأمام لوحة **الصبية التي تبكي عصفورها الميت**، يقف ديدرو موقف المؤاسي : « ايتها الحلوة، افتحي

---

(١) حوار الموتى – الجزء الثاني .

(٢) المعرض ١٧٦١ – الجزء العاشر ص ١٥١ إلى ١٥٦ .

قلبك لي، وصارحيني : هل موت هذا العصفور أدخلك هكذا إلى أعماقك ؟... وتحنينَ عينيكِ ولا تجيبين، وفي مآقيك دموع تهم أن تتدحرج . أنا لستُ أباً واعظاً، ولا فضولياً ولا قاسياً ... بلى، فهمت، كان يحبك كثيراً ... [1] » .
ولكنّ هـذا النقدَ الإيحائيّ، يوجب براعةً ادبيّة : « هل تعرف يا صديقي ما يجب لوصف معرض عـلى مزاجي أو مزاجك ؟ تلزملك كل فنون الذوق ، وقلبٌ يشعر بالحنان، وروح حساسة للاندفاعات، وتنويعٌ في الاسلوب يتجاوب مع تنويع ريشات الرسّامين » [2] . واذا صادف أنّ لوحةً لم تعجبْ ديدرو ، لم يكن يتوانى عن وصف ما يتخيّل أن تكونَه . فأمام لوحة **الحكم على پاريس** للرسام پيار ، يستعرض ديدرو اللوحة في وصفٍ يذكّرنا بلوحة لروبنس [3] . ولقد تخطى الزمن آراء دوپاتيٍ ، مـع أن وَصْفَهُ للوْحةِ **حريق بورغو** مشهور : « اندلعت النيران ليل أمس في محلة القديس بطرس حدّ الڤاتيكان ... ولا يزال بكاء الأمهات يمزق صدري... » .
ويصف دوپاتي المقاطع المأساوية كما لو كان شاهداً عليها،

---

(١) المعرض ١٧٦٥ الجزء العاشر ص ٣٤٣ إلى ٣٤٦ .

(٢) المعرض ١٧٦٣ الجزء العاشر ص ١٦٠ .

(٣) المعرض ١٧٦١ الجزء العاشر ص ١١٦ – ١١٧ .

ويصف بركة البابا وينهي وصفه بقوله : «آه ما أروع هذه اللوحة لرافاييل في ارجاء الفاتيكان[1] » .

على أن أشهر من يمثل هذا الفن الأدبي في القرن التاسع عشر ، يبقى تيوفيل غوتييه[2] . فمن ١٨٣١ إلى ١٨٧٢ ، أسرف في كتابة التقارير (بين اثني عشرة وعشرين حلقة لكل معرض). إنما لم يجمَع منها في مجلّدات إلاّ عددٌ ضئيل . ويؤكد غوتييه أنّه «ليس من غاية الفن أن ينسخ الطبيعة ، بل أن يستخدمها وسيلة للتعبير عن مثال حميم ... فالفنان يحمل في ذاته عالماً صغيراً متكاملاً » . وبعد رحلته إلى اليونان (١٨٥٢) بات غوتييه يقدّر بالدرجة الأولى كل ما هو قديم ، إذ اتضح له أن فيه التعبير الأفضلَ لمبدإ الفن للفن . على أنه ظل يؤخذ بالأسلوب الباروكيّ[3] ، إذ كان يرى فيه ذوق الحياة والزخرفة . وبهذا ، يكون غوتييه – قبل الأخوين غونكور بعشرين عاماً – قد أنصف القرن الثامن عشر ، إذ اعتبر أنّ الفن ، هو « الحرية ، والترف والازدهار » . وعند ريو ، فوجىء غوتييه بالتفسيرات الشخصية التي كانت تتضارب حول نموذج واحد ، وبقي في

(١) رسالة حول إيطاليا (١٧٨٥) .

(٢) دراسات في الفن لهنري لانيرن ١٩٥٧ – ١٩٥٨ .

(٣) وهو اسلوب فني ساد في القرن السابع عشر وتميز بالزخارف والحركية والحرية في الشكل . وهذا الاسلوب يخالف ، في الفن ، الأسلوب الاتباعي (المترجم)

باله من ذلك، حسّ التنويع . يبقى ، بعد، أنه ، وهو الرسام القديم ، يملك تعابير عـمـليّة ، تمكّنـهُ من تفسير أسلوب الفنان وطريقته في التعبير . فأمام لوحة لكورو[1] يقول : « تبدو عن كثب مجموعة فوضوية من الألوان الكثيفة، الغضّة، النافرة المبهمة ... وإذا ما تراجعنا خطوات، تبدو هذه الرّقشةُ الغامضة، صورةَ بحّارٍ ينحني ، وهذه اللطخات القائمة تبدو أشجاراً يرتعش في أغصانها نفث المساء ؛ وها هي ذي اللوحة التي كانت للحظات معجونةً بالألوان المشوّشة، تستحيل إلى لوحةٍ رائعة فيها العمقً والضوء والتناسق »[2] . وواضح هنا، وموسفٌ، أن غوتييه قصير النظر : فهو يرى التفاصيل دون الشكل العام، ويَصِفُها بكل مراعاة وتأنّ . وقد لاحظ سانت ـ بوف عنده، هذه الطريقة التحليلية، فقال : « أسلوب غوتييه في الوصف، أسلوبُ نقلٍ وتحويلٍ دقيقٍ متوازٍ، اكثر منه تحليل وتفسير . فهو يحوّل اللوحة إلى مادة موضوعيةً، تماماً كمن يحوّل السمفونية إلى مادة آلة البيانو[3] » .

---

(١) كميل كورو : (١٧٩٦ – ١٨٧٥) رسام فرنسي مشهور برسمه للطبيعة . يتميز بمفهومه للنور في اللوحة، وببنائه الفني القياسي .

(٢) معرض ١٨٤٧، صفحة ١٧٧ .

(٣) الاثنينات الجديدة – الجزء السادس – صفحة ٣١٥ [والاثنينات هنا نسبة لأيام الاثنين] – (المترجم) .

ولكن، بعد خمسة عشر عاماً من النقد، تخلّى غوتييه عن الهجومية في كتاباته. وعام ١٨٤٦، نَسَبَ إليه بودلير كونه «لبسَ هذا العام معطفَ ووشاحَ رجُلِ البرّ والاحسان، إذ إنه مَدَحَ الجميع ولم يتهجّمْ على أحد»[1] ... فهل ترى في هذه الفترة، حانت «ساعة الأكاديمية»؟ بوشو لا يرى هذا، ويرجّح أنها فترة الاستلقاء بعد الهجوم[2]. ويذهب دو لا كروا إلى أبعد، فيهاجم بقسوة التخيّلات الأدبيّة عند «تيوفيل الطيّب»، فيقول: «يتناول لوحة، فيصفها على ذوقه، ويصوغ منها لوحةً جميلةً وفق خياله، وهو، في هذا، ليس ناقداً حقاً... وكيف يمكن أن يكون في نقده توجيه أو نهجٌ فلسَفيّ، طالما أنه لا يهتم إلا بتنميقِ والتماعِ التعابير المفَذْلكة التي ينحتها بلذة، لا تفوقها لذة أن يذكر اسپانيا وتركيا، قصر الحمراء ومئذنة اسطمبول، فيشعر بسعادة بلوغه هَدَفَ الكاتب البحّاثة، ولا يعود عنده تطلّعاتٌ إلى أبعد من ذَلك[3]».

وبعد، من كل المجلات التي تحدثت عن المعارض، لا يمكننا الاحتفاظ إلا بصفحاتٍ قليلة جداً، إذ لا يجوز أن نركنَ إلى

---

(١) معرض ١٨٤٦، الجزء الثامن.

(٢) غوتييه ناقد فني – مجلة باريس – ك ٢ ١٩٣١.

(٣) مذكرات دو لا كروا – ١٧ حزيران ١٨٥٥ – الجزء الثاني صفحة ٣٤١ (منشورات جوبان).

ناقد يمدحُ هوراس ڤيرنيه وجيروم، وسخافاتٍ عديدةً لا تستحق أن تبقى...

هنا، نحن، أمام ظاهرة جديدة : فإزاء تطور فن التصوير الفوتوغرافي، واندثار المواضيع التاريخية والشعبية، انطفأت جذوة النقد الاستعراضي في الأدب. وإذا كان فرومانتان في كتابه **عباقرة الأمس** (١٨٧٦) ينقاد لبعض الاستعراض الوصفي، فإنما لكي يبرر المشابهة، لا انصياعاً لالتزامٍ أدبي. فهو يتوسم ارتياحه في الملاحظات التقنية البحتة[1]. ومن عجيب الاستنتاج، أن تطورَ الفن التجريدي حمل النقّاد إلى العودة نحو النقد الذي يعتمد ــ مرةً أخرى ــ على الموازنة. فلكي تتجلى تلك الآفاق المرئية الحديثة، كان لا بد من استنباط تشابيه جديدة، ومن تحديد نواحٍ جديدة (تمتزج في النهاية مع النواحي التقنية). وبالفعل، كانَ هذا ما فعله ميشال سوفور، شارل إتيانّ، مارسيل بريون، مدام غران، ومعظم الذين تصدّوا لمعالجة الفن التجريدي. فمارسيل بريون يرى في لوحة كاندينسكي في **حلقة سوداء** : « جرثومات ... وأمواجاً صاخبة »، وفي لوحة كلي **الخطوة** : « ملامحَ شَبَحٍ إنساني »، وفي آثارِ ميرو « كائنات صغيرة مضحكة ». ولكنّ هذا الخطّ النقدي لا يمكن ان يؤدّي بعيداً، إذ، كما يقول بريون نفسه : « تصبح

---

(١) راجع على سبيل المثال : الثور لبوتر (هولندا ــ ج ٥).

قراءة لوحة تجريدية، تماماً كما يحلّلُ الاطفال الصور الشعبيةَ التي عليهم أن يجدوا الصيّاد فيها بين من فيها [1] » . وعلى ذلك، يفضل بريون استقصاء التأثيرات التي بفضلها تقاس أهمية العطاء، فنجد من خلال **الحلقة السوداء** تأثيرَ هوكوزايي [2] والفن الشعبي والاخزاف الشرقية، ومن خلال آثار كلي تأثير النحت الصخريّ الاوسترالي والفنّ اليوبيلّي، وعند ميرو نجد تأثيرَ الرسوم الصخرية، وخربشات الاطفال .

وبكلمة، وانطلاقاً من الدوافع والتأثيرات، تتجلى شخصية الرسّام، فتظهر الدعابةَ عند كلي، والقسوة الكلڤانيّة عند موندريان، والعاطفة البيئية والتناغم عند مانيسّيه، وهلمّ جرّا [3] ».

ج ــ مُناهضات

في النقد المعاصر، لم يعد من وجود لمعيار المشابهة، الذي

---

(١) الفن التجريدي : صفحة ٢٤٣ إلى ٢٥٦ .

(٢) رسام ونحات ياباني (١٧٦٠ – ١٨٤٩) – تمتاز آثاره بالحيوية والدعابة (المترجم) .

(٣) يرى ريفيل ضرورة نقد جديد لمجرد وجود الفن غير التصويري. (مستقبل النقاد – مجلة العين عدد ٩٢ – أيلول ١٩٦٢) وكذلك يرى ديه في كتابه : النقد الجديد والفن الحديث (١٩٦٨) .

يقيّمُ الحُكْمَ على المألوفِ من الآثار . ولم يعدِ المطلوب من الرسامين نَسخاً حرفياً دقيقاً، بل خَلقاً جديداً ومعبّراً، فليس الهام في وَضْعِ نسخةٍ عن الواقع بل في عملٍ شخصي بحت ! وقد حدّد توريه، في معرض ١٨٦٨ ، الدّور التقريري لدى مانيه، فقال : « يهتم مانيه للّون والضوء، ولا يهتم بعدهما لشيء. وهو يعتبر عمله جاهزاً، ما إن يكوّن على القماش « بقعة الألوان » التي يكونها في الطبيعة شخص أو شيء . لكنّ عيبه الحاضر، في نوعٍ من الوحدويّة لديه، يجعله يساوي قيمة الرأسِ بالحذاء، وربما عقد أهمية على باقة من الزهر اكثر منه على سيماء امرأة ... » .

ولكن ، إذا كان رفض المشابهة الحرفيّة هو الموقف المعاصر، فإنّ الفنون التشكيليّة كانت دوماً تجتذبها تأثيرات معاكسة . فالواقعية في الفن، كانت تطبيقاً لعقلانية يونانية ـ لاتينية في البدء، ثم غربيّة بعدئذ . فخارج الآفاق المتوسطية والأوروبية، كان الخيال دائماً يتصدّر العقل. وليست الواقعية إلا رؤيا خاصة للذين اخترعوا العلوم، وهي ـ وإن بدت لنا عادةً قديمة ـ، تبدو على الصعيد العالمي شذوذاً مذهلاً عن العادة والقاعدة .

١ ـ في العصور القديمة . ـ منذ العصور القديمة، انهزمت جمالية المعقول، وانتصرت عليها نهائياً فكرة الاجتذاب المعاكس:

الاجتذاب نحو العنف في التعبير ، وبكلمة أبسط ، نحو الذوق الهمجيّ . ولنا أن نرى ، في هذا ، تأثيرَ الفن العالمي على تجربة المغامرة المتوسطية . فليس مجداً نكرة ، ذاك الذي ، عند البرابرة الهمجيين ، طغى على الفن القديم ، بل أيضاً الحاجةَ إلى التجديد هي التي طغت (كان البرابرة الهمجيون مُعْتبرين عنصراً أدنى شأناً من سائر البشر) .

بيد أن الذوق الهمجي لم يقتحم الامبراطورية الرومانية فجأة . بل كان انتصاره يتحضّر تدريجياً منذ القرن الخامس ، انطلاقاً من ذوق التقليد لكلّ ما هو قديم . فالمقلّدون ، في أواخر ذاك القرن ، كانوا يَضَعون قساوةَ القرن السادس ورزانته ، بمقابل الفن الاكثر حركية والذي يَصبُغ بداية الفترة الكلاسيكية . وكلما كان الفنانون يعبّرون عن حركية الحياة ، كان المقلّدون ينتصرون للتعبير القديم ويتحمسون له .

في روما ، عرفنا تأثيراً آخر ، إنما أدبيّ وخلقيّ هذه المرة ، انضمّ إلى التأثير السابق . فعَرفنا مرتكزاً موحّداً للحضارات التي تشيخ ، لكي تعارض عيوب العصر بفضيلة العصور القديمة . وها شيشرون ينتصب ضد ذوق التقليد القديم ، ومنذ أوائل القرن الرابع ، راح التيار القديم المقلِّد ، يتجه نحو خطوة اتّباعية منهكة ، يدلنا على ذلك رأس قسطنطين الجبار (في قصر المحافظين)

حيث تقاسيمه المختصرة، وعيناه الجاحظتان الناتئتان، وجمجمته الغائرة، تلاميح تبشر كلها بفن العصور الوسطى.

ولكن يبدو أن هذا الاختصار التعبيريّ في الاشكال، لم يؤثر في المعاصرين، بقدر ما أثّر في أنصار الاون. فهذا كزينوقراط (في القرن الثالث قبل الميلاد) يمجّد الرسّام أپيل [1] لأنه خفّف من ألَق الألوان في لوحاته. وهذا دنيس الهاليكارناسي [2]، في القرن الأول للميلاد، يرى عكس ذلك فيبيّن الفرق في الرأي. يقول: «لقد باتت نقاوة الرسم تخبو شيئاً فشيئاً، لتقوم مكانها تقَنيةٌ اكثرُ التماعاً، وفرقٌ أصوب في المزج بين النور والظل، وكل منابع هذه المجموعة من الألوان التي تجعل لهذه اللوحات أثراً كبيراً [3].» وهذا، أخيراً، ڤيتروڤ، رسام أغسطس، يلاحظ بكل استياء: «لم يعد من تقدير في هذه الايام، إلاّ لظاهرة واحدة: ألق الألوان [4]».

٢ — في العصور الحديثة. — يعود الحماس للألوان فيبرز في

---

(١) ابيل: أعظم الرسامين اليونانيين على الاطلاق (القرن الرابع قبل المسيح) — عاش في قصر الاسكندر الكبير ورسمه (المترجم).

(٢) دنيس الهاليكارناسي: مؤرخ يوناني، معاصر لاغسطس، صاحب «العصور الرومانية القديمة» (المترجم).

(٣) ريناخ — نصوص مختارة — ص ٦٥.

(٤) في الرسم — الجزء السابع — صفحة ٥.

العصر الحديث ، بمقابل التعقّل الكلاسيكي . فهذا بلّوري يلعنه، ويرى أن العامّي هو الذي « يقدّر الألوان الجميلة، لأنه عاجز عن فهم جمال الاشكال »[1] . وفي فرنسا، يندّد لوبرون بعشاق روبنز ويسخر من « مبادئهم السخيفة »، ويشدد بالمقابل على أولوية الرسم الاساسي ، داعياً إلى التمثل بآثار پوسان، قائلاً : « حذار من الغوص في بحر الألوان، حيث يغرق البعض وهم يرجون النجاة ... ويستحيل الساحقون إلى رسامين لو أن الرسم لا يقيم الفرق بينهم[2] » . وغبّ موت لوبرون عام ١٦٩٠، أكمل النهج رسام آخر يعتمد الألوان، هو مينيار . وبعد عامين، أي عام ١٦٩٢، عرض انطوان كويپيل[3] لوحته **ديموقريطوس**، فجاء ذاك الوجه المنمق مشعاً بالحياة والدهاء كأنه خارجٌ من مرسم جوردانز[4] . وفي ١٦٩٩، أكد ده پيل أنّ اللون هو الذي يجعل الكمال للّوحة . وكان بوتشيني الايطالي قد قال ذلك منذ ١٦٧٤ : « اللون هو الذي يحقق الفن التصويري[5] » .

---

(١) حياة الرسامين (١٦٧٢) .
(٢) فونتين : من محاضرة في الاكاديمية الفرنسية (١٦٧٢) .
(٣) انطوان كويبيل : رسام فرنسي اشتهر برسومه التاريخية (١٦٦١ – ١٧٢٢) . وهو رسام لويس الخامس عشر (المترجم) .
(٤) يعقوب جوردانز (١٥٩٣ – ١٦٧٨) رسام فلمندي – يمثل المذهب الطبيعي الشعبي الفلمندي في الرسم (المترجم) .
(٥) المناجم الغنية للرسم البندقي – فانتوري – صفحة ١٤٨ .

غير أن رسّامي اللون، في العصر الحديث، ظلوا على اعتبارهم للشكل، أو على الأقل، لم يولوه كُرْهَهُمْ ورَفْضَهُمْ له. وهم، من جهة اخرى، ادّعوا إعادة القيمة والاعتبار للون الواقع الحقيقي. ولا يمكن إقامة معادلٍ للذوق الهمجيّ إلاّ في الفترة المعاصرة، انطلاقاً من أواخر القَرن التاسع عشر.

٣ – الفترة المعاصرة. – في هذه الفترة، خَبَتِ الجمالية الواقعية، ورفض النقاد كلياً معيار المشابهة. هذا الرفض، ولّد الثورة التي هي في أساس الفن المعاصر. فمنذ اتجاهه نحو الواقعية (في القرن الثالث عشر)، لم يعرفِ الغربُ ثورةً بهذا العنف. والعامل الاساسي لذلك، أن الفنّ، بعد سبعمائة سنة من الأوهام المعقولة، عرف استقلاله، كما عرف الفنان حريّتَه المطلقة في التعبير؛ عندها، التقى الفن الاوروبي على صعيدٍ واحد مع الفن العالمي.

وفي أساس هذه الثورة أيضاً، كان ظهور التصوير الفوتوغرافي الذي جاء شهادة موضوعية محكمةً لا تقبل الرد، لصالحِ الجيل العلمي لفترة ١٨٥٠ – ١٨٨٠. وحاول الرسامون منافَسَةَ الفن الفوتوغرافي، فرسم ميسونييه باكثر ما يكون من الدقة، وجعل بونّا في لوحاته ظلالاً مُغْبّرة، وكذلك فعل دانيان – بوڤريه، كارولوس – دوران وسواهما، ورأينا عند كايبون ودِغاس

اهتماماً فائقاً بالاشكال المصغّرة وبالأُطر، مما لم يكن قبلُ مألوفـــــاً .

وقامت خاصةً ردة فعلٍ عنيفةٌ ضدّ الألوان القاتمة . فقد كان القرن التاسع عشر موسوماً بالجدران الداكنة، والألوان الزفتيّة، والأثواب السوداء والقلانس السود . ولربما كانت الرومنطيقية أثّرتْ في الخلاص من هذه العتمة، غير أنها ضحّت بذوقها للّون والجمال من أجل كآبتها المُزمِنَة . ولم تتبدّد الظلال من اللوحات، إلا مع قيام مانيه [1] . فهذا البورجوازيّ الانيق، الذي كان يختلف كثيراً إلى المتاحف ومعجباً بالاسپان، هو الباعث الاكبر للرسم المعاصر : فقد تجاسر على محو الظلال المدلهمّة، (« على إزالة الاوساخ من ألوان اللوحة »)، على توفيق الألوان بطلاقة في ما بينها، على رفض المتناهي والعمق الفارغ في سبيل البقعةً المتألّقة ! لم يكتبْ مانيه، ولم يدرّسْ، لكنه هو نفسه كان نموذجاً طَبَعَ بطابعه مفهوماً كاملاً في فن الرسم .

غير أن المدرسة الانطباعيّة لم تكن بوضوح مانيه، الذي ظلت تأخذ عنه حتى ١٨٧٠ . لكنها تأثرت بتجربة تورنر – التي كشفها مونيه وپيسّارّو في لندن عام ١٨٧٠ – فكان

---

(١) ادوار مانيه : (١٨٣٢ – ١٨٨٣) من مواليد باريس – رسام فرنسي شهير، احد عباقرة المذهب الطبيعي والمدرسة الانطباعية في الفن . أشهر لوحاته : أولمبيا والمستحمات والشرفة (المترجم) .

تأثُرُها حازماً : إذ من يومها وَعَى مؤسسو هذا التيار دورَهم، وهو في التعبير عن تغيّرات البيئة ! وقد تمسك الانطباعيون – بكل سذاجة – في أنهم يرسمون الحقيقـَة كاملةً، وفي أنهم واقعيون في رسومهم، وذلك لشدّة ما كان اعتناقهم للحقيقة، ولِزَخْمِ ما كان تأثير الواقعية عليهم. وكما الكثيرون من المجددين، دخلوا التاريخ القهقرى، عن طريق نظرية غير ملائمة ولا وافية. ومن حسن الصدف، أنّ رسوم العُرْيِ والأوراق عند رينوار هي من عالمٍ لاواقعيّ، ومن تجانسٍ ناعم، وأنّ تصاميم **النيلوفر** المعلَنَة موخراً[1] هي أقربٍ إلى مبهماتِ بازين منها إلى مستنقع جيڤرني.

هؤلاء، كانوا الثوّار عن غير ما قصد. أما الثوار الواعون لثورتهم، فقد قاموا بعد أولئك ! وها غوغين يقول : « أنا فنانٌ كبير وأعرف ذلك ... »، ويصرخ سيزانّ : « لا يوجد إلا رسّام عظيم واحد حيّ، هو أنا ... ولا يأتي الزمان بسيزانّ واحد إلا كل قرنين... ».

أما المميزات الأساسية لهذه الثورة، فقد حدّدها أندريه مالرو كما يلي :

أ) الخلق (أي الرسم كمادّة) يأتي بعد الإداء (أي بعد

(١) عند كاتيا غرانوف عام ١٩٥٧.

الانطباع). ويبدو أن الرسامين «فضلوا مادّة الرسم نفسها على ما هي تمثّل».

ب) المواضيع، لدى الرسّام، ليست إلا مناسبَة لكي يُخضع الاشياء لأسلوبه الشخصي الذي يَدْمُغ الأثر بهذا الاسلوب. فإنّ «غوغين لم يكن يتأقلم في الجدرانيات، ولا سيزانّ في الأحجام، ولا ڤان غوخ في الاشكال[1]، بل كانوا يفرضون أساليبهم على المواضيع».

ج) اللون عندهم، موضوعٌ لذاته فقط، وهو متحررٌ من النموذج، من العمق ومن مُطابقتِه للأصل. يقول ڤان غوخ: «عِوَضَ أن أفتشَ على نَسْخِ ما أمامي حرفياً، استخدم اللونَ لكي أعبّر بقوةٍ اكثرَ عما أريد التعبير عنه[2]...». «واحاول ان ابتعد قدرَ المستطاع عما يؤدي إلى الايحاء عن الشيء[3]». أما سيزانّ، هو الذي يخلق رسماً «متناسياً كلّ ما يتراءى أمامنا»، فيؤكد: «حين يُعطى اللون أبعادَه، يعطى الشكلُ تمامَ اكتماله»، مما يعني أن دقةَ الشّكل تذوب أمام الدقّةِ المعبّرة في بقعة اللون. هنا باتت العودة إلى الواقع الأصل، غيرَ قابلة للتطبيق.

---

(١) مالرو: أصوات الصمت ص ١١١ – ١١٧.
(٢) رسائل إلى أخيه تيو، رقم ٥٢٠ (آب ١٨٨٨).
(٣) ورد النص عند سيغرز ص ٤٤٦.

٢ النقد القياسي

يرجع معيار المشابهة إلى أمر آخر غير الأثر نفسه، ويميل إلى خداع القاعدة العليا للفن. وبمقابل هذا المعيار عند النُقّاد الهواة، حاول الفنانون أن يقيموا نقداً بنّاءً، يرتكز على قواعدَ للفن، تتحدّد تماماً كما تتحدّد قواعد اللغة.

أ ـ قواعد الفن

١ ـ في العصور القديمة. ـ حاولَتِ العقلانيّةُ اليونانية القديمة أن تخترق الفن، كما اخترقت فَفَسّرَتْ نظام العالم والأخلاق. يقول أرسطو: «الفن هو موهبةٌ على العطاء، يوجهها المنطق الصحيح»[1]. ويعيّن في **كتاب الشعر** الشروط الاساسيّة الثلاثة

(١) علم الاخلاق ـ الجزء السادس ـ ص ٣.

للإبداع الجماليّ : الوحدة، الترتيب، والنسبة. فعلى الأثر الجمالي أن يكون واحداً متكاملاً، مكتفياً بذاته، بدون عناصر غريبة، وأن يكون له الاطار والحدود التي تجعله كلاً غيرَ مجزّأ! وغير غريب علينا، ما كان لمبدإ الوحدة هذا، من فعالية في المسرح الكلاسيكي (وحدة المكان والزمان والعمل). إذاً، غيرُ غريبٍ أن تعيرَ الاعمالُ الإبداعيةُ هذه الاهميةَ لوحدة الاستيحاء. يقول أرسطو : «لا يمكن لكائن أو شيء مؤلّف من عدة أجزاء متفرقة، أن يكون على جمال، إلا بمقدار ما تكون هذه الأجزاء مكوّنة بترتيب متناسق [1] ». ويضيف أن القياسات «لا يمكن ان تكون اعتباطية، لأن الجمال في العظمة وفي الترتيب». أما النسبة، فتسهم كثيراً في خلق التناغم. وهي الفكرة الأكثر تكراراً، عند الكتّاب القدامى، من قيمة المقياس. فقد كانوا يستعملون الكلمة نفسها ليعنوا : المنطق، الخطاب، القصة والمقياس. حتى أفلاطون نفسه قال : «إن القدرة الإلهية تتصرف دائماً وِفق مقياس». وليست جمالية أرسطو إلاّ جمالية المقياس، وهي جماليّةٌ عقلية قياسيّة، وشديدة الدقّة. وتدريس الرسم للأطفال، برأيه، أعظم الدروس لأنه يُعوّدُهُم على رؤية الأشياء بكل دِقّةٍ، وعلى تقدير جمال الجسم الإنساني.

---

(١) كتاب الشعر – الجزء السابع – ص ٤.

ولكزينوقراط، في هذا المضمار، الاقتناع نفسه : فللجمال، برأيه، كما برأي أرسطو، طابع حسابي دقيق. وهذا المضمار هو قاسم مشترك في العمل، إذ منذ أواسط القرن الخامس، بات تمثال **رامي الرمح** لپوليقليط نوعاً من القياس أي القاعدة أو النموذج الذي يحتذى به، باعتبار نِسَبِه تامّةً كاملة. غير أن كزينوقراط، اعتبر هذا المقياس غيرَ كافٍ، وكان على ليزيپ أن يخلق النموذج الكامل في النحت، كما خلق پاراسيوس[1] نموذج الرسم الكامل.

واذ كان الانسان مقياس المقاييس، اعتبر ڤيتروڤ أن النِسَبَ في عمود، تؤخذ من نِسَب الجسم البشري. وهو يسمّي (توازناً) تلك العلاقة بين الأجزاء، وذاك التناغمَ المتناسِقَ بين العناصر المتناسبة[2]. أما أفلوطين، فيذهب إلى أبعد، ويَرى أنّ جمال الكائنات هو في «توازنهم ومقياسهم»[3].

لذلك، باتت أولويةُ الرسم نتيجةَ هذا المفهوم التعقّلي[4]. والرسم عند أرسطو هو العنصر الاساسي في اللوحة، لأنه يعبّر

---

(١) باراسيوس (أواخر ق ٥ ق . م). رسام يوناني قديم، منافس زوكسيس، وأحد عباقرة المدرسة الإيونية (المترجم).

(٢) في الرسم : الجزء الأول – صفحة ١٢.

(٣) التساعيات – الجزء الأول – الجزء السادس ص ١.

(٤) والتعقلية مذهب فلسفي يرى ان كل الموجودات مردودة إلى مبادىء عقلية بحتة (المترجم).

عن الموضوع الاساسي ذاته . أما اللون، فليس إلاّ زخرفةً إضافية، تماماً كتنوّع الطبائع لدى اشخاص المسرحية . يقول أرسطو في **كتاب الشعر** (الجزء السادس صفحة ١٣) : « وللرسم كذلك وضع مماثل : فلو جاء رسّام ووضع مجموعة من أروع الألوان على قماشة، دونما رسم مُسْبَق معيّن، لا يمكن أن يُغْوي بلوحته، كما لو اقتصر — دونما ألوان — على وضع الملامح الأولوية لوجهٍ أو مشهد » .

ومع هذا، لم تنتبه الجمالية اليونانية القديمة عند العقلانية الحسابية الدقيقة . فهذا افلاطون — المشهور بكرهه للرسم لكونه، قال، فناً يعتمد الخداع في المظاهر الخارجية — يرى أيضاً أنّ التقليد وحده لا يكفي، فجمال اللوحة هو عامل مغاير عن المشابهة، وأهمُ منها قيمةً . يقول : «حين ندرك أنّ ما أراد الفنانُ إبرازَه على القماش أو في الرخام، هو هيئةُ رجُل، وأنه أدّى بأمانة كلّ اجزائه باللون والشكل المناسبين، لا نتمالك من أن نحكم، بلَمحة واحدة، على جمال الأثر أو عيوبه . — ولكن، في هذه الحالة، نصبح كُلنا عالمين بفن الرسم . — معك حقّ . وبشكل عام، إزاء هذا التقليد، سواء في الرسم أو في الموسيقى أو في أي فن آخر، يجب، لكي تكون ناقداً حكماً متبصراً، أن تُلمّ بهذه الأمور الثلاثة : المثال المقلَّد، ثم دقة التقليد، وأخيراً

براعة التقليد، سواءٌ أجاء هذا التقليد في الكلمة أم في اللحن أم في المقياس »[1].

إذاً، برأي أفلاطون، لا يمكن للرسامين أبداً أن يبلغوا الجمال المطلق، الذي يوحي بالأفكار البعيدة في التفاصيل الدقيقة، والألوان النقيّة والأشكال الهندسيّة[2]. فالجمال ليس عنصراً ماديّاً، أو صفةً يُنْعَت بها شيء؛ الجمال في ذاته، هو الله عينه، كما تشرح لنا نظريات الزهد في **المأدبة**[3] (صفحة ٢١٠): « إن عُشقَ جسد جميل يؤدي إلى عُشق النفوس الصالحة، ومن ثم الأفكار، وأخيراً القدرة الإلهية نفسها. وبعد، فإن منبع كل جمال، هو جمالٌ أوّل يَنْفُثُ – بمجرّد وجوده – الجمالَ في كل الأشياء التي نسمّيها جميلة » كما جاء في **فيدون**[4].

هذا الطابع الفوق الطبيعي، كما حدّده أفلاطون، هو الذي يكوّن سِحْرَ الفن، وَسُمُوَّهُ غيرَ القابل للتفسير. والفنان الكبير من كانَ له الحسّ الإلهيّ، كما تعبّر عن ذلك فقرة لاذعة من

---

(١) الشرائع – الجزء الثاني – ص ٦٦٩.

(٢) من حواره مع سقراط.

(٣) حوار لأفلاطون حول الحب، ينطلق من الجمال الجسدي فالجمال الروحي فالجمال الكامل الأبدي (المترجم).

(٤) حوار لافلاطون فيه آخر لحظات سقراط وآخر آرائه لتلاميذه قبل مقتله (المترجم).

المختارات : «إمّا أنّ الله، يا فيدياس، نَزِلَ من السماء ليكشف لك عن هيئته، وإما أنك صعدْتَ إلى السماء لكي تتأمله[1] » .

وهكذا، فجمالُ الآثار الفنية — برأي افلاطون — هو انعكاسٌ للجمال المطلق ! ربما هذا، ما كان يحلو لافلوطين (القرن الثالث للميلاد) أن يسمّيه : الفيض . فالأثر الفني يكون جميلاً « بمقدار ما يَشترك مع الفكرة التي تفيض من الخالق » . فالفن إذاً، هو ارتفاعٌ إلى الله .

انطلاقاً من هذا المفهوم، لم يَعد يكفي التقليدُ البسيط للوصول إلى غاية الجمال، إذ إنّ في أروع الأصول — النماذج، عيوباً ونواقص . من هنا، ما يَسِمُه الفنان في أثره من تجميل شخصي مثالي . ويروي شيشرونَ كيف رسم زوكسيس لوحته **هيلانة في الحمّام** مستلهماً شتّى الجمالات لمجموعةٍ من أحلى الصبايا الكروتونيّات[2] . ويقيم كزينوفون[3] حواراً بين سقراط وپَراسيوس (منافس زوكسيس) فيقول : « إذا ما أردتَ أن ترسم جمالاً كاملاً رائعاً، وبما أنه يتَعَذّرُ إيجادُ مثال يخلو من النواقص،

---

(١) المختارات — الجزء ١٦ — صفحة ٨١ (من القرن الأول الميلادي) .

(٢) نسبة إلى كروتون، وهي مدينة يونانية قديمة مشهورة بفيثاغور وميلون (المترجم) .

(٣) كزينوفون : مؤرخ، وفيلسوف وعسكريّ من اثينا (٤٣٠ — ٣٥٥ ق. م.) . كان تلميذاً لسقراط (المترجم) .

فما عليك الا أن تجمع عدة نماذج، وتأخذ من كل واحد ما فيه من جمال، ليتكوّن لديك كلٌّ متكاملٌ »[1] . وهذا أفلوطين يرى الرأي نفسه : « ليس من جمال لشخص معيّن، بل لإنسانٍ تجمعتْ فيه جمالاتُ نماذج عدّة » .

وخلاصة القول : المثال الأعلى يكون في الاختيار وحسن الانتقاء. ويكون أيضاً في تعديل النِسَب ، واكثر : في خلقِ أشكال شخصيّةٍ جديدة ! ويذهب أرسطو إلى القبول حتى بالتضخيم المسرحيّ : « إن المأساة هي خلقٌ تقليدٌ لأشخاصٍ اكبر من العامة أو أرفع منهم ... والفرق بين المأساة والملهاة، أنّ الأولى ترسم الاشخاص الأسمى، والثانية ترسمهم أفسد مما نراهم »[2] . وهذا كزينوقراط ، يعتبر أپيل اعظمَ الرسامين على الاطلاق، لكونه خلق عاملَ النعمة[3] . ويذهب افلوطين إلى أبعد، فيعتبر أن الفنانين « يفيدون من انفسهم لانفسهم بأشياء كيرة، وهم يعوّضون عن العيوب بحقائق دامغة، لأنهم في أنفسهم يملكون أصالة الجمال : فهذا فيدياس

---

(١) أقوال مأثورة – الجزء الثالث – ص ١٠ .

(٢) كتاب الشعر – الجزء الخامس عشر .

(٣) بلين – التاريخ الطبيعي – الجزء الخامس والثلاثون – ص ٣٦ .

ينحت تمثاله الشهير زوس، دون أن يستوحي أيّ نموذج مرئي؛ فقد تخيّله كما سيكون لو بدا للعيان »[1].

٢ – في المفهوم الاكاديمي . – وعادت هذه النظرية الكلاسيكية أعلاه، كما وردت في العصور القديمة فبرزت في العصر الحديث، وتجلت، بأوضح ما يكون، بما يسمّى المفهوم التقليدي الاكاديمي.

وكلمة أكاديمية، التي كانت تعني، في البدء، مدرسة أفلاطون في حديقة أكاديموس، تناولها جمع من الفنانين وعلماء الآداب القديمة، بايطاليا، في القرن الخامس عشر. وفي القرن السادس عشر، باتت أكاديميات الفنون على أهمية بالغة، وأهمها أكاديمية التصوير التي أنشأها ڤازاري في فلورنسا (١٥٦٢)، وتلك التي أنشأها زوكّاري في روما (١٥٧٧) والتي سمّيت عام ١٥٩٤ اكاديمية القديس لوقا، ثم، وخاصة، الأكاديمية التي أنشأها ثلاثة فنانين من آل كارّاش، في بولونيا (١٥٨٥).

والأكاديمية الملكية للرسم والنحت، التي أسسها مازاران عام ١٦٤٨، وأعاد تنظيمها كولبير عام ١٦٦٣، لم تكن ندوة ولا كنيسة. ولم تكن مجالاً لألقاب فخرية، ولا حتى – في أول عهدها – مجالاً للمدافعة عن نظريةٍ معينة، بل للمدافعة عن

---

(١) حول الجمال الجلي – الجزء الأول – ص ٣٢.

مصالحَ مادية بحتة. فقد كان الفنانون الذين يعملون للملك عرضةً لأحقاد وحسَد زملائهم. هكذا، نشأت الأكاديمية المذكورة نقابةً للفنانين الذين يعملون عند الملك، وكانت توجد في ايطاليا — في تلك الفترة — مدارس عدة تحمل الإسم نفسه. كما كان الأكاديميون بحاجة إلى تلاميذ وأتباع يساندونهم، فانشأوا الأكاديمية، وبحثوا في أحوال فنّهم ليبثوها إلى هؤلاء الطلاب، فأوجدوا بذلك نظريةً في الفن، تعود جذورها إلى ثلاثة [نفصّل الحديث عنهم] هم : لومازّو، جونيوس وپوسان [1].

فلومازّو (أو لوماس عند الفرنسيين)، هو لومبارديّ، اعتنقَ في الفن مبدأ التكلّف والتصنّع، ثم أصابه العمى فأملى دراسةً هامة بعنوان **بحث في الفن والرسم**، طُبعَ في ميلانو عام ١٥٨٤ وتمت ترجمته مراراً. وفي هذا البحث معلوماتٌ قيّمة حول تطوّر التقنية في فن الرسم، ودراسة مسهبة في الفن الدينيّ، إلى جانب إرشادات عملية في الفن عامة. وقد كان لومازّو يفضل الألوان، والاضواء والحركة، ويميل إلى مدارس الشمال في الفن، ويبشّر بالفن الباروكي، لكنه — كما القدامى — يرى في الفن تقليداً حرفياً تقوده الفكرة العامة ...

أما جونيوس فهو هولنديّ من أصل فرنسي. وفي كتابه في

---

(١) أندريه فونتين : نظريات فنية في فرنسا من بوسان إلى ديدرو (١٩٠٩).

الرسم القديم (١٦٣٧)، يميّز العناصر الاساسية للرسم ، فيقول : « إما الاختراع وإما العودة إلى التاريخ ؛ إما اتّباع النسبة وإما إتقان التناسق؛ أما اللون، فيجمع النور والظل، الوضوح والغموض . وأما الحركة فتجمع العملَ والإنفعال، وأخيراً هناك التنسيق أو التزام وحدة البناء في العمل كله » . ونستنتج ، من هنا، تركيزَ المؤلف على الموضوع ، والأحجام، والتقنية في العمل، ودقة التعبير ، ثم عملية الخلق والتأليف التي جعلها في آخر كلامه، لأنها بالغة الأهمية في اللوحات ذات الوجوه المتعددة . ويعود جونيوس فيضيف فضيلةً أخرى: النعمة، ويقول إنها « تتأتّى من سحرِ كلّ من الرؤوس، ومن تناغمِ كلٍّ تكاملٍ يُعطي للعملِ كاملاً قيمته الحقيقية » .

وأمّا پوسّان ، فقد انتشرت أفكاره بواسطة رسائله، وبفضل كتابات فيليبيان **محاورات حول سير وآثار اكبر الفنانين القدامى والمحدثين** (١٦٦٦ – ١٦٨٨) وكتابات بلّوري **سير الرسامين والنحاتين والمعماريين المحدثين** (١٦٧٢)، وهو – أي پوسّان – يرى أن الفنان الكبير «لم يكن يكتفي بمعرفة الاشياء بواسطة الحواس، ولا بقياس معلوماته على مثال الفنانين الكبار . بل كان يجتهد، خاصة، لمعرفة اسباب الجمالات المتعددة الموجودة

في الآثار الفنية »[1] . وإنما حديث بوسّان عن القدامى، ليحدد النسَب عندهم، وليقلّد مواقفهم . لذلك، كان كتابه **الملاحظات** الذي طبعه بلّوري، مسهماً إلى حدّ بعيد في استمرارية التعبّد للقدامى[2] .

باستطاعتنا إذاً، أن نلخّص الجماليّة الأكاديميّة، بالعودة إلى الإيحاء المزدوج للجمالية الهلّينيّة القديمة : أي المعقول والجمال.

ولم يهمل الكلاسيكيون قط، الدراسات وفق النماذج – الأصول! وقد بدت صحة التعبير للوبرون على أهمية بالغة جعلته يخصصُ لها مجموعةَ دراساتٍ ، أعيد طبعها مراراً، بعنوان **حول التعبير العام والتعبير الخاصّ** . فلكي نوحي بالتقدير، على حد قوله، نترسّم « الجسدَ منحنياً قليلاً ، واليدين مفتوحتين تقترب إحداهما من الأخرى، والركبتين مثنّيتين... هكذا يبدو الجسدُ اكثر انحناءً للاحترام منه للتقدير، وتبدو اليدان والذراعان اكثر ضماً، والركبتان نازلتين صوب الأرض، وتوحي كل أجزاء الجسم بالاحترام العميق » . هكذا، تؤدي الملاحظة إلى الغُشّ، وهذه عقبةٌ من عقبات تدريس الفن . لذلك، ولكي

---

(١) فيليبيان – المحاورة الثامنة . الجزء الرابع – صفحة ١٥ من طبعة تريفو – ١٧٢٥ .

(٢) كان المصدر الاساسي لبوسان هو اغسطينو ماسكاردي في كتابه « في الفن التاريخي » (١٦٣٦) .

يتمّ التوصّل إلى الإفهام جيداً، يجب إبراز الموضوع الرئيسي ؛ أما الهوامش فتُشذّب وتختصر . فليس على المُشاهد الا أن يرى ما هو ضروري للتعبير عن الموضوع الرئيسي .

وفي هذا الصدد، قامت في ٧ ك٢ ١٦٦٨ مناقشة بين لوبرون وبين فيليپ ده شامپين المعروف بورَعه، حول **إليزير ورابيكا** لپوسّان . فقد لاحظ ده شامپين أن پوسان حذف من الرسم « الجمال التي تحدّثَ عنها الكتاب »، وأجابه لوبرون أن پوسّان على حق في « حذف الأشياء المبهمة التي من شأنها أن تحوّل انتباه المشاهد إلى تفاصيل هامشيّة » .

لهذا السبب، يخص التعليمُ الاكاديميّ، بالأولوية، الرسمَ، حيث تقوم رهافة اللون بمقابل العقلانيّة المنطقية . ورداً على استشارةٍ اثناء رحلته إلى فرنسا عام ١٦٦٥، قال « لُه برْنين » بوجوبِ تعليق رسومٍ قديمة في المدرسة « لتثقيفِ الطلاّب، بتكوين فكرة الجمالِ لديهم، فيفيدون منها سائر حياتهم . أما تعويدهم – منذ البداية – على نسخ الطبيعة، فتضليلٌ لهم، لأن الطبيعة غالباً ما تكون واهنة وفقيرة » . من هنا، فكرةُ أنّ الفنّ القديم يُقدّم المناظرَ بنِسَبِها الشديدة الإتقان .

والذي يحدو بهذا التشبّه، أنه لا يكفي تأديةُ الصحيح، بل يجب الإعجاب فالتأثير . فعلى الفن العقلاني أن يكون أيضاً

مقبولاً . لهذا، كل الآثار القديمة أمثلةٌ للجمال ! وقد كان لايطاليا أن عَرَفَتْ كيف تُعبِّر عن فضيلة النعمة، فنشأت « أكاديمية روما » حيث قُدِّر لطلاب الفن أن يغرفوا من معينِ أفضل تجارب الماضي والحاضر (١٦٦٦) .

ويعود هذا التعبّد الفريد للقديم ، إلى زمن بترارك في أثره الشهير : **رسالة إلى الخلود**، الذي ظل يحظى بمؤيدين حتى أواخر القرن التاسع عشر، ليس في فرنسا وحسب، بل في أهم البلدان الأوروبية . ومن أبرز هذه التأييدات كتاب : **مميزات الرجال والعادات والآراء والأزمنة** بالانكليزية لشافتسبُري (١٧٠٩) والكتاب الشهير **تاريخ الفن عند القدامى** لِوِنْكِلْمان (١٧٦٤).

ب ـ النقد الأكاديميّ

كان من الطبيعي أن تَسْنَحَ هذه الصيغة العنيفة للمبادىء الكلاسيكية، لامتحان نقديّ لكلِ الآثار الفنية . فمنذ العصور القديمة، بَرَزَ اتجاهانِ رئيسيان للنقد الكلاسيكي : أولهما دراسة المعطيات التقنية، وثانيهما الاستعراض الأدبي ذو المنحى السيكولوجي. وقد مرّ معنا كيف وصف كزينوقراط ، في استعراضه، طريقةَ أهم الفنانين والنحاتين والرسامين . من هنا أن آثارَه ــ التي لخّصها پلين ــ هي تاريخ الفن التشكيلي في تعبيره منذ جسوءِ

تقليد القديم، حتى زمن فضيلة النعمة. بينما نجد أن كتّاباً آخرين اتخذوا من الآثار مواضيعَ وصفيةً استعراضيةً، ومطايا لتوسّعات أخلاقية أو سيكولوجية. أما النقد الأكاديمي التقليدي، فقد جمع إلى كل هذا، عاملَ التشبيه مع القديم.

وهذا النقد، انطلق مدرسياً. فمنذ ١٦٦٧، وفي الأكاديمية تُلقى محاضرات شهريةٌ تَعرض الآثار الفنية وتدرسها، وتناقش حسناتها وعيوبها. وكان كولبير يصرّ على تدوين خلاصة هذه المحاضرات، لكي تصبح في ما بعد مبادىء إيجابيّةً، وقواعدَ يتّبعها الفنانون، تماماً كما القواعد لصنع الجوخ وبيعه. ورفض البعض أن يلخّصوا مناقشاتهم، فأرغمهم الوزير على ذلك في قرار أصدره في ٣١ آب ١٦٦٩. وكانت المحاضرات تُلقى بحضور الطلاب، وعلى الآثار حسّياً، كلّ آخر سبت من الشهر. وقد افتتح لوبرون هذه المحاضرات، متحدثاً عن لوحة رافاييل **القديس ميخائيل**، وعقبه فيليپ ده شامپين مستعرضاً لوحة تيتيين **المواراة في القبر**، ثم عرض ڤان أوبستال بكل إعجاب مجموعة اللوحات القديمة التي في الڤاتيكان، معتبراً إياها « المقياس الأفضل لدراسة آثار الرسامين والنحاتين ». على أن ما نوقش بكثرة في تلك المحاضرات، كانت آثار پوسّان بلا منازع.

وكان لوبرون، تماماً كما پوسّان، يعطي أهميةً كبرى للنِسَب في الرسم. وفي دراسته للوحة پوسّان **الهبة**، يقيس

نِسَبَ الاشخاص فيها بنماذج قديمة فيقول : « لصورة هذا العجوز الواقف هنا، النِسَبُ نفسها التي في وجوه مجموعة الڤاتيكان القديمة ... وعلى هذه النِسَبِ نفسها بُنِيَ جسمُ هذا الرجل المريض ... أما صورة المرأة التي تعطي الثدي لأمّها، فتُشبه، في تقاسيمها، صورة نيوبيا[1] . وأما هذا العجوز المستلقي وراء هذه النساء، فيذكّر إلى حد بعيد بتمثال سينيك في روما ... أما هذا الشاب الذي يكلّمه، فالنسبة قريبة جداً بينه وبين « اللاتيني » المنتصب على قمة الصرح[2] » .

هكذا نرى، بأن اعتناق هذه الصيغة الحسابية للجمال، تلتقي، على نقيض ڤيتروڤ، مع نظرية اليونان حول الرقم الذهبي[3] .

أما دراسة المعطيات التقنيّة، فتَستلهم، في معظمها، آثار جونيوس، لكنها خاضعة للمبادىء الأكاديمية، وعلى رأسها

---

(١) نيوبيا، في الاسطورة، هي ابنة طنطال وزوجة أمفيون ملك ثيبا. كان لها سبعة شباب وسبع صبايا، وتجاسرت على الهزء من ليطو التي لم يكن لها إلا ولدان : أبولون وأرتميس ؛ فما كان من هذين الاخيرين – ثأراً لأمهما – إلا أن قتلا بالسهام كل أولاد نيوبيا وبناتها . ومن شدة الحزن التي اعتمر قلبها، تحولت نيوبيا، هيولياً، إلى صخرة صماء (المترجم) .

(٢) ورد هذا النص عند أندريه فونتين – ص ٦٦ .

(٣) وهو رقم يساوي $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ ، أي حوالي ١,٦١٨ ، ويوازي نسبة

مبدأ أولوية الرسم، وهو المبدأ الذي جَـهَـرَ به لوبرون ولاقى اعتراضات عديدة. فقد نادى بإهمال أهمية الألوان، التي كان اتباع روبنز من أهم أنصارها. ولكن، تمّتْ – في النهاية – دراسة كل معطيات الرسم، فكان الإقرار بأن « الدوائر المبالغ فيها، والمتموجة والمضطربة » تؤدي في الرسم إلى « وجوه غليظة وقروية »، وبأن للوحة الجميلة إطاراً فنياً محدّداً. وبلغت تلك الدراسات حدّ البحث في الإطار القوي والرهيب مع « أساليب الدوائر الفنية التي تفوق الطبيعيّ، والتي نسمّيها قويّة، قاسية ورهيبة »[1].

وركّز التدريسُ عهدئذ كذلك، على التأمل طويلاً في موضوع الرسم، لكي يكونَ باستطاعة الناقد أن يسبر أغوار هدف الرسّام ويفسّره ... لذلك، كانت آثار پوسّان تُفسَّر على أنّ فيها حصةً كبرى من البراعة. وأمام لوحة **اختطاف القديس بولس** تمّ التفسير أن «الملائكة الثلاثة الذين يرفعون القديس بولس يمثلون الثلاث الحالات للنعمة (الفعّالة، المساعدة، المنتصرة) ... أما ساق القديس المتدلية، فتمثل الميل الذي كان عند القديس إلى الخطيئة ... وأما يد الملاك التي تسند ساق

تعتبر، بشكل خاص، نسبة جمالية. والرقم الذهبي أيضاً، كناية عن دورة قمرية مدتها تسعة عشر عاماً (المترجم).

(١) تيستلين: أحاسيس أبرع الرسامين ... ص ١٧ (١٦٩٦).

القديس، فتمثل النجدة التي كان يتلقاها من النعمة على شفير وقوعه في الخطيئة »[1].

ج ــ اندثار المعايير القياسيّة

كان الطموح، أن يتم اكتشافُ، ومن ثمّ تكوينُ قواعدَ للجمال ! وقد تمّ بالفعل تحديدُ أسلوب يتلاءم مع ذوق الجيل. أما التناقض الرئيسيّ للمذهب الكلاسيكي (الجمع بين تقليد النموذج وبين فكرة تخطيطية مثلى) فقد انحلّ ــ كما يبدو ــ في العودة إلى الآثار القديمة التي تجمع بين الصحة والجمال.

ولكن، تدريجياً، صار يَطرأ على الذوق تبديلات نسبية. واكتُشفَتْ كذلك استحالة تقنين الجمال في قواعدَ دائمة، كما اكتُشف التنوّع والتطور في الفن القديم، فكان ذلك كافياً لاندثار المفاهيم التقليدية.

١ ــ التبديلات في الذوق. ــ بين ١٦٦١ و١٦٩٠، فرض لويس الرابع عشر الدكتاتورية الفنية التي عند لوبرون. لكنّ هذا لم يمرّ دون مقاومات. وظل رسّامون من الجيل السّالف

(١) اندريه فونتين : محاضرات غير منشورة ــ ص ٨٠ ــ ٨٢.

أوفياءَ لفنّهم غير المتصنّع . منهم مثلاً فيليب ده شامپين ، المأخوذ بالحقيقة المتواضعة الورعة ، الذي تنكّر للذوق العام والتساهل عند الإيطاليين . وكان مينيار ، العائش في روما ، يحبّذ ابناءَ البندقيّة ، ويحب الألوان المشرقة ، وكان له في پاريس اصدقاء ومعجبون في صفوف الرسامين الشباب . ولاحظ لوبرون منذ ١٦٧١ ، أن عناصرَ انتسبوا إلى الاكاديمية ، راحوا يبذرون في صفوفها « آراء سخيفة بلهاء » بينها عَقْدُ الاولوية للألوان . وفي كانون الثاني ١٦٨٧ ، أعلن شارل پيرّو ، بكل جسارة وكل احترام للوبرون ، أن المحدثين تفوّقوا على القدامى ! وإذ توفي لوبرون عام ١٦٩٠ ، أكمل مينيار خطه في حظوة الملك — الشمس . ومع مينيار ، تنفس الصعداء كلُ الذين يحبذون ظاهرة الألوان . وهذه لوحة كويپيل **ديموقريطس** تسجّل ، عام ١٦٩٢ ، انتصار انصار روبنز على أنصار پوسّان . وتوصّل أحد الهواة اللامعين ، روجيه دُه پيل ، إلى أن يعلن في كتابه **موجز سيَر الرسامين** (١٦٩٩) أنّ اللونَ هو الذي يعطي للرسم كمالَه .

واتّسع نطاق الذوق وتشعّب . وتذوّقَ هواةُ الفن اكثرَ من ناحيةٍ للجمال . وكان شيشرون يصر — ومن بعده كينتيليانوس [١] —

(١) لاتيني ، من أعلام البيان والبلاغة ، في القرن الاول الميلادي ، نهجه كلاسيكي وذهنه بصير . قام ضد المنحى الذي انتهجه معاصروه وأيده سينيك (المترجم) .

قد مارس وعلّم مذهب الإصطفاء، ناصحاً بالحُكم على الآثار في ذاتها دون اللجوء إلى المقابلة بينها وبين آثارٍ مشابهة من عصور متفرقة. أما دُه پيل، فيجمع في كلامه مجمل روماً إذ يقول: «أُحِبُّ تنوّعَ المدارس الفنية الشهيرة: أحب رافاييل، أحب تيتيان[1] وأحبّ روبنز، وأبذل جهدي لأغوص إلى أعماق مواهب هؤلاء الرسّامين العظام. ولكن، رغم كل إبداعهم، أفضّل عليه الصحيح الواقع[2]. ومع دُه پيل، تبدأ هيمنة الهواة الذين يدّعون أنهم يحكمون من خلال ذوقهم الشخصيّ وإحساسهم الخاص.

ما قيمة القواعد بعد هذا؟ فالقرن الثامن عشر رفضها باسم الاحساس. وعام ١٧١٩، كتب الأب دوبوس في **خواطر نقدية حول الشعر والرسم**: «الهدف الأول للرسم أن يؤثّر فينا. والأثر الذي يهزُّنا هو الأثر الرائع... ويمكن للأثر أن يكون رديئاً دون أن تكون فيه أخطاء ضد القواعد. كما يمكن لأثر مليءٍ بأخطاء ضد القواعد ان يكون أثراً رائعاً». وجاء عند

---

(١) رسام ايطالي (١٤٩٠ - ١٥٧٦)، بدأ تلميذاً لجيورجيوني، ثم صار فناناً عالمياً يعمل للبابوات، لفرنسوا الأول، لشارلكان ولفيليب الثاني. وفي أواخر حياته، بلغ فنه غنائية رومنطيقية وبراعة تقنية فائقة (المترجم).

(٢) الرسم بالمبادىء - (١٧٠٨) صفحة ٢٧. وكتاب «فكرة الرسام الكامل» لدوبيل، عاد فصدر باسم فيليبيان لدى شاربييه وسيغرز.

غوته في كتابه الشهير **ورثر** (الجزء الأول – ٢٦ أيار) : « مهما قيل في القواعد، فإن القاعدة تفسد الاحساس الحقيقي، وتشوّه التعبير الواقعي للطبيعة » . إذاً، من شأن القواعد الجمالية، كما القوانين المدنية، أن تتلافى الفوضى والتشويش، لكنّها، من جهةٍ أخرى، مجردة من كل طاقة خلاّقة، ولا تنبع منها إلاّ نتائجَ شريفة إنما عادية مبتذلة . هكذا، بعد المفهوم التقليدي الاكاديمي للآثار المدرسيّة الخاضعة للأسلوب القياسي، إذا بمفهومٍ ثوريٍ يولدُ متناولاً الآثار الشخصية والمبتكَرة، ويرى أنّ الفرد في الفن، كما في السياسة، ينْقُضُ السُلطةَ القائمة .

٢ – نقد الحُكْم (١٧٩٠) . – كانت الطعنة القاضية في صدر الجماليّة الأكاديمية والنقد القياسي، تلك التي وجهها كانْط [١] بكل عنف، في كتابه **نقد الحكم**، وخاصة في القسم الأول حيث يعالج الحكم الجماليّ . فهو يعطي أربع قضايا تحدّد الجمال .

١) : « الذوق هو مَلَكَة الحكم على شيءٍ أو على طريقةٍ

---

(١) عمانوئيل كانط : (١٧٢٤ – ١٨٠٤) فيلسوف ألماني، وناقد، يرى أن الأشياء تتجلى لنا على انها ظاهرات طالما أنها معطاة لنا بالاشكال الحسية، أما الاشياء بذاتها فهي مفاهيم لا يمكن معرفتها . كما يرى أيضاً أن السيادة الاخلاقية تشترط الحرية والخلود ووجود الله (المترجم) .

تعبير متجردة، سواء بالرضى أو بالرفض . ويكون جميلاً ما يُعَبَّر عنه بالرضى » . إذاً ، فالجميل هو نتيجة رضى واضح ومجرّد من كل انحياز . أما المقبول، فهو ما أرضى الحواسّ فقط . وإذا كان وجودُ الشيء ضرورياً، فإن الرضى عنه أمرٌ شخصي : فإما نحبُّ أو لا نحبّ تذوقَ خمرِ الجُزرِ الكناريّة . وعلى العكس، فإذا كان الجميل موضوعَ تأملٍ وإعجاب ، فإنّ اقتناء هذا الجميل، أمرٌ غير ضروري .

٢) : « يكون جميلاً ، ما يكون موضوعَ إعجابٍ، أبداً، ودون مفهوم معيّن » . فالجميل يُعجِب دون مفهوم، أي دون اللجوء إلى منطقٍ ضيّق، يعني دون الحاجة (ولا الامكانية) إلى إثبات الجمال فيه بحُجة . وإذا كان الجيّدُ موضوعَ إثباتٍ وتفسيرٍ لأن العمل الجيّد يعود إلى نظريةٍ أخلاقية، فإن الجميلَ لا يحتاج إلى اثباتاتٍ ولا إلى مراجعَ يَلجأ إليها، لأنه لا يُقَلَّد . هكذا، لا يمكن لأيّ نقد أن يوحي بجمالِ لوحةٍ معيَّنَة، دون العودة إلى الأثرِ نفسه .

٣) : « الجمال هو شكلُ القصديّة [1] في الشيء الجميل، طالما أنه مفهومٌ دونما تعبير معيّن لذاك القصد » . إذاً، فالشيء الجميل هو موضوع قصدية دون تعبير عن الغاية (أو القصد) . وإذا كان النافع يوحي بالهدف وبالاستعمال، وإلى أي غرضٍ تفيدُ منفعته، فإنّ الجميل، على العكس، لا يوحي بعلة وجوده، بل يوحي بارتباط داخلي ضمن تكوين الأثر، لكنه ارتباط على علاقة وثيقة بين الأثر وبين ما لدينا في الطبيعة . بهذا، هو يجمع فينا العقل والخيال .

٤) : «يكون جميلاً ما يكون معروفاً هكذا، دون مفهومٍ معيّن، على أنه موضوع اكتفاء ضروري » . إذاً، فالجميل هو ما كان، أبداً، حائزاً على رضىً شاملٍ كافٍ وضروريّ . وإذا كانت أحكامُ العقل آنيّة وغير ثابتة، فإن الجميل هو ما أجمع الحكم عليه مطلقاً . وهذا الحُكمُ يتكوّن ــ مذ يتكون ــ أكيداً ثابتاً وصالحاً عند

---

(١) القصدية، فلسفياً، هي مبدأ تكيف الكائنات أو الاشياء في سبيل غاية معينة . وهي أيضاً السعي نحو غاية معينة بتكييف الوسائل حسب القصد المطلوب . وتسمى أيضاً الغائية، وتطرح في كثير من النظريات الجمالية حيث تتكيف الاجزاء جميعها حسب الكل المطلوب (المترجم) .

الجميع . لهذا، فهو يدمغ هوية الناس في عمق أعماقها،
ومن هنا، الطابع الديني الذي يهيمنُ على الفن .

وقد كان لهذه القضايا الأربع، من كانْط، أن وَضَعَت، للمرة الأولى، تحديداً صائباً للظاهرة الجماليّة، إذ أثبتت عُقْمَ النقدِ القياسي .

وبعد كانْط، بات مُعْدَماً كلُ مذهبٍ اسلوبيّ عقديّ، كلُ ادعاءٍ بتكوين قواعدَ للجمال، وكل نقدٍ يعتمد مرجعاً له عقيدةً جمالية .

٣ — علم الآثار . — انشَدَهَ العصرُ الحديث للقدامى، دونما تمييز، كما لو كان العصر القديم هو العهدَ الذهبي للفكر والفن. وأمام بعض الحالات النفسية، كان وِنْكِلْمان يعزو ذلك إلى عظمة الحضارة اليونانية، فيقول : «إنَ الطابَعَ العام الذي يميّز، قبل كل شيء، الروائع اليونانيّةَ، هو في بساطة رفيعة، وعظمةٍ صافية، كما هو في الحالة والتعبير »[١] .

وتجلى الطابع التاريخي في القرن الثامن عشر، إذ تبيّن أنّ الحضارات متعدّدة عبر الأزمنة . أفلا تكون الفنون، إذاً، أثَرَ

(١) انطباعات — ص ١٤٣ .

خيال ما زال خصباً ؟ ڤيكو [1] يعتقد ذلك، وبمقابل الذوق الفني عند القدامى، يُقيم الروحَ العلمية عند المحدثين (**العلم الحديث** – ١٧٢٥) .

على أن ونكلمان أبدى بعض الفروق . فبعد أن مَسَحَ الفنَّ اليوناني بطابَعٍ عام (البَساطة الرفيعة) ميّز فيه مراحلَ ، تختص كلٌ واحدةٍ بأسلوب : الفن القديم قبل فيدياس؛ الفن السامي مع فيدياسٍ؛ مذهب الجميل في الفن في القرن الرابع ؛ التقليد في العصر الهلّيني ... ومع ونكلمان، صار الفن كائناً حيّاً يتدرّج ويكبر وينضج، ثم يشيخ ويموت . هنا، يمكن أن ننتقد المصطلح نفسه : فالفن السامي مع فيدياس تعبيرٌ عن الجميل (كلمة « السامي » اتخذت بعد كانْط مفهوماً رومنطيقياً) والفن مع پراكسيتيل تعبيرٌ عن فضيلة النعمة . على أنّ ونكلمان أدخل في حسابه تقليدَ القديم والتصنّعَ في الفن كما مجّد المذهب الكلاسيكي، وهو، وإن كانت الآثار التي ذَكَرَها عرضةً للمناقشة، حاول أن يجد بينها الفرقَ في الاسلوب . ولكن، بشكلٍ عام، كَوّنَتْ هذه الفكرةَ التي أطلقها، بِدعَةً دامغة .

بيد أنّ تنوّع الفن اليوناني، تجلّى اكثر فأكثر في تطور علم

---

(١) جيوفاني باتيستا فيكو : (١٦٦٨ – ١٧٤٤) . فيلسوف إيطالي، صاحب العلم الحديث ومبادىء فلسفة التاريخ حيث يرى في تاريخ كل شعب ثلاثة عصور : العهد الالهي، العهد البطولي والعهد الانساني (المترجم) .

الآثار . وفي كتابه **موجز علم الآثار في الفن** (١٨٣٠) . حاول مولر أن يقرّب الحركة الفنيّة من التاريخ العام . وهذا المنحى هو الذي يغلب في الفترة المعاصرة . إذ إن اكثر الدراسات باتت تُعالَج ضمن الأطار الزمني لتاريخ الفن .

هكذا ، لم يعد الفنُ اليوناني كلّ شيء في الفن ، وهكذا ، بعد تطور الأساليب الفنية ، تحوّل الاتجاه نحو التمييز في الشخصيّات الفنية .

وكلما تكَشّفَت المعارف تدريجياً ، كلما خف تألقُ اسطورة اليونان المثلى . وكما كثيرٌ من الأفكار العامة ، اصطدمت هذه الاسطورة بالواقع ، فتحطّمت . اكثر من ذلك ، كان الشك في ما اذا يوجد فعلاً روح يونانية وذوق هلّيني ! ! ! وقد استطاع لويس برتراند ، ببراعة ، بمقابل يونان الرخام الأبيض التي ذكرها لوكونت دُه ليل ، أن يقيم يوناناً غارقةً باللون والغنى الآسيويّين . يوناناً تلفحها الشمس وتعبق بالمشاهد ...

٣ النقد الايديولوجي

الفن «الملتزم» ليس ظاهرة جديدة؛ إنه قديم قِدَمَ العصور. ويظهره لنا التاريخ غالباً، في خدمة العقيدة، أو الأخلاق، أو في خدمة مذهبٍ سياسيّ ــ اجتماعي. هكذا، لا تكون الآثار الفنية تصاويرَ صحيحةً وأمينة، بقدر ما تكون وسائل عمل. والحُكْمُ عليها، لا ينبثق من مطابقتها للنموذج ــ الأصل، بل من طاقتها على إقناع المشاهدين.

أ ــ القيمة الدينيّة

١ ــ الإيقونوغرافيا [1] . ــ معظم الأديان تقريباً، اتّخذَتْ لها

(١) آثرنا تعريب هذه الكلمة ــ اشتقاقاً ــ حسب وزنها الفرنسي، كما هي الحال بالنسبة لوزن كلمة جغرافيا الفرنسية. وقد يقال أيضاً: «الأيقنة»، على وزن

الفنّ مطيّة . ربما لأن أصلَ الفن يعود إلى السحر ، إذ يبدو أن كبار التصاوير الحيوانية في العصر الحجري القديم ، لها علاقة بسحر القَنْص . وعندما قامت العقائد وتحدّدت ، كان للفن أن يبثها . لهذا ، كلُ الأديان تقريباً ، خلقت تصويراً (إيقونوغرافيا) في خدمة ميثولوجيتّها .

فلكي نستطيع فهمَ النحت البوذيّ ، ضروري أن نعرف اسطورة بوذا . وإذا ما فهمنا الموضوع الديني ، يمكننا أن نقدّر أكثر ، الابتكار في كل عمل . وهذا ما حاول أن يوضحه پ . فوشيه في دراساته . فالدراسات التي - منذ نصف قرن - خُصِصت للديانات الكاثوليكية أدّت بنا إلى فهمٍ أعمق للمواضيع الديونيسية المتوافرة في العصر الهلّيني . لهذا ، نردّ مفهومها الديني إلى بواعثَ كانت مأخوذةً على أنها مثيرة ، أهمها : الشهوات ، ومغامرات الحب المستعارة ، التي من الأرواح . والملاحَظ ، في هذا الصَدَد ، أنّ أكثر الأعمال الفنية تنضوي في إطار المسيحية . ربما لان هذه الأخيرة ، عرفت باكراً الإيقونوغرافيا ، التي

فلسفة ، لكننا لم نعتمدها منعاً للخلط - سمعياً - بينها و بين « أيقن» الفعل . والإيقونوغرافيا ، أو الأيقنة ، (من كلمة أيقونة) هي دراسة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل (المترجم) .

كانت رمزية في بيزنطية وسراديب روما، وقصصيّة في سورية [1].
لكنّ تطورها أبرز الحاجة إلى موسوعة تضمها، فكانت أولاها تلك التي وضعها ايزيدور ده سيڤيّ في القرن السابع. وأشهرها **المرآة الكبرى** تلك التي وضعها في القرن الثالث عشر ڤنسان ده بوڤيه، الراهب في دير رُويَـومونت، وهو رجل كلف بالكتب، كان القديس لويس يحب أن يزوره كثيراً. وقد طُبعت هذه الموسوعة عام ١٦٢٤ بدُواي، في أربعة أجزاء نصفية، وغرف منها الكثيرون، منهم ديدرو وإميل مال [2]. وهذا الأثر، هو تفسير الايقونوغرافيا في العصور الوسطى، وهي — في آن واحد — مرآة للطبيعة والعلم والاخلاق والتاريخ. هكذا، في القرن الثالث عشر، يحتمل مقطعٌ من الكتاب المقدس أربعة تفسيرات: تفسيراً حرفيّاً، تفسيراً رمزياً (العهد القديم يبشر بالعهد الجديد)، تفسيراً أخلاقياً، أو تفسيراً تنبّوئياً (يتناول الحياة الآخرة).

وتعدّدت، منذ القرن السادس عشر، دراساتُ الايقونوغرافيا، كالتي وضعها الكاردينال پاليوتي (١٥٨٢ — ١٥٩٤)، والتي وضعها الفارس ريپا بعنوان **الايقونولوجيا** (١٥٩٣ — وطبعة

---

(١) الايقونوغرافيا المسيحية — لباسكو (١٩٥١) — وايقونوغرافية الفن المسيحي لريو في ستة أجزاء.

(٢) الفن الديني في القرن الثاني عشر (١٩٢٣) في القرن الثالث عشر (١٨٩٩) وفي أواخر القرون الوسطى (١٩٠٨).

أخرى مزدانة بالرسوم عام ١٦٠٣) وبقيت حجّةً يُعاد إليها طوال قرنين [١] .

٢ – نهاية الايقونوغرافيا . – وتبقى أهمية هذه الدراسات في أنها تردّنا غالباً إلى نوايا الفنانين وتدلّنا على مقدار التعبير الشخصي وعلى الابتكار في الآثار الفنية . لكنها، وان كانت تمهّد لنا مادةً للنقد، ليست تقدم لنا أيّ معيار، يعني أنها تخبرنا عن الوصف الحرفي للآثار، لا عن قيمتها، وهنا الخَطَل، إذ إن موضوعاً واحداً قد يوحي بعدّة آثار متفاوتة . فربما أهملت الايقونوغرافيا آثاراً قيّمة، لأنها لا تحوي تجديداً في الموضوع ، وربما توقّفت عند آثارٍ تافهة لكنها تحوي مناهج جديدة .

من ناحية أخرى، كلما تحدّدَ الموضوع ، كلما التصق الأثر بمنهاج مذهبي لا يحيد عنه، وكلما قلّت قيمته الشخصية والفنيّة . فنحن اليوم نُعجَبُ للرسم نفسه، للاختراع فيه، ولبراعة تنفيذه، اكثر مما نعجب للموضوع الذي فيه . فأمام لوحة الغريكو **المسيح على الصليب** في متحف اللوفر، لا نشهق لصورة المسيح التي باتت مألوفة لدينا، اكثر مما نشهقُ لصورة السماء المرقّطة التي تُشَقّقُها الزوابع . وكذلك في لوحة **اسطورة القديسة أورسولا**

(٣) إميل مال : الفن الديني في أواخر القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر (١٩٣٢) .

في أكاديمية البندقية، لا تلفت نظرنا الحكاية المعبّرة بقدر نفحة الجنّ الشكسبيرية (قبل شكسبير بقرن) عند كارپاشيو.

هنا، نتساءل إذا ما كانت تفاسير المواضيع والتفاسير التاريخية في أثر فني، لا تولّد فينا عامل المفاجأة، وإذا ما كان تاريخ الفن لا يقضي على الانفعال بالشعور الجمالي؟

٣ - شعر؟ أم مذهب تعليمي؟ - توحي تعاليم فنسان ده بوڤيه والفارس ريپا بالثقة في ما يتعلق بالدور التعليميّ للفن، مما لم يعد وارداً في عصرنا الحاضر. ففي بنائه لبازيليك القديس دنيس، أراد سوغر أن يكون البناء مطابقاً لكل تعاليم العقيدة. لذلك، تحاشى نقلَ واقتباسَ كل ما هو معقّد متشابك. وقد رفض البابا جيلاز - من هذا المنظار - الرمزية المتطرّفة في رسوم الضواري.

وكان من مجمع ترانتينو أن استعاد مفهوم الفن في خدمة العقيدة وفي سبيل نشر الإيمان الكاثوليكي. وقد ذكر إميل مال في كتابه المذكور أعلاه كيف أن الكنيسة الكاثوليكية استخدمت الفن لتُقيم قضاياها الخاصة (عبادة مريم، أولوية الكنيسة الكاثوليكية، قيمة العقاب والآثار) بمقابل ادعاءات البروتستانتيين.

ولكن، يبدو اليوم من الخطإ الأخذ بالمذهب التعليميّ في الفن، كما في الفنون التشكيلية، كذلك في الشعر. فليست قيمة القصائد

التعليمية للوكريس وڤرجيل إلا بالتصاعد الملحمي، أي بما يتعلّق بالموضوع نفسه. وكذلك في النحت والرسم: فأمام لوحة **يعقوب والملاك** لا يهزنا الملاك المحارب كما جاء في الكتاب (إذ لمس له عرقاً في ساقه فجفّ على الفور) بل تهزنا قوة الشكل وروعة اللوحة، أي لا تؤثر فينا المغامرة الغريبة التي ذكرها الكتاب المقدس، بقدر ما ننحني اجلالاً لعبقرية دولاكروا.

كل ذلك، لأن الفن اكتسب استقلاله، وصار كل نوعٍ فيه مُطْلَقاً. وإذا كان في الفن ثمة انعكاسٌ أو تذكير بالخالق، فليس لنا أن نجد ذلك في الموضوع نفسه بل في مخيّلة الفنان الخلاّقة، وفي روعة التنفيذ! ربما لذلك، ورغم التحيّز، نجد الفن التجريديّ اليوم، مظهراً من أبرز مظاهر الفن الدينيّ[1].

ب ــ القيمة الأخلاقية

تماماً كما الأديان، تطرّق علم الاخلاق غالباً، إلى استخدام الفن لتربية الناس.

١ ــ القدامى. ــ في **الجمهورية**، نظر افلاطون إلى الفنون

(١) ريغامي: الفن المقدس في القرن العشرين (١٩٥٢).

من منظار السياسة والأخلاق، فامتدح الموسيقى الحربية « قَلعة المَدينة » لأنها تمجّد الشجاعة المدنيّة. أما الرسم فأنه أخطر الفنون، لأنه يعتمد الخداع ويكتفي بالظواهر الحسيّة. وكذلك في **الشرائع**، يبدي إعجابَه بالأسلوب الهيروغليفي عند المصريين، المحافظ على تقليد يعود إلى آلاف السنين! ! لكن هذه الأحكام، بكونها شاملة وعامة، لا يمكن أن تكوّن مفهوماً للجماليات، فأنّى لها إذاً أن تُكَوّنَ مفهوماً صالحاً للنقد ؟

وعلى العكس من أفلاطون، بنى أرسطو مذهبه الاخلاقي الجمالي على علم النفس. وقد فُقد بحث **الجميل** الذي ذكره ديوجين ليرس، إنما يبقى **كتاب الشعر** الذي غرف منه المذهبيون كثيراً في القرن السابع عشر، ومنه صدرت نظرية الفن الشهيرة، أن الفن يطهّر الأهواء والشهوات؛ وتنطبق هذه النظرية على الفن المسرحي بنوع خاص.

أخيراً، كانت الفنون التشكيلية في اليونان وفي العالم الروماني، في خدمة الدين والمتنفّذين، لكنّ الاخلاق لم تحْظَ من كل ذلك إلا بحصةٍ ضئيلة !!!

٢ ـ الاخلاقية[١] المسيحية. ـ لم تكن الاخلاقية المسيحية،

---

(١) والاخلاقية هي مذهب تغلب فيه نزعة الاخلاق على أية نزعة أخرى (المترجم).

في القرون الوسطى، لتنفصل عن الديانة نفسها، التي زجّتها في صلب تعاليمها. وفي قصائد پرودانس[1] (حوالي عام ٤٠٠) تتمثل الفضائل وهي في صراع دائم مع الشرور. وغالباً، ما تكون الأخلاق مأخوذة من الكتب المقدسة أو من الكتابات الورعة. فعلى الحائط الشمالي من كنيسة نوتردام في پاريس، نجد أن اسطورة تيوفيل الذي شتم المطران وباع نفسه للشيطان، كانت تكريماً لمريم العذراء التي خلّصت الكاهن التائب، وفي الوقت نفسه أمثولةَ انضباطٍ كَنَسيّ.

٣ — غروز[2] وديدرو. — وجاء القرن الثامن عشر، فَفَصَلَ الاخلاق عن الدين، مما ولّد التعبير الجديد «الأخلاق الطبيعية». وكان من الفلاسفة عهدئذ، وقلّما كانوا يتذوّقون العقائد المنزلة، أن أقاموا تنوّع الديانات وغرائبها ضدّ شموليّة وبساطة الاخلاق الطبيعية. هكذا، صارت الاخلاق ديناً خاصاً كَهَنَتُهُ الفلاسفة، ولم يكن من الغرابة أن يجعلوا له — وهم ذوو أقلام خطرة — مكاناً وسيعاً في الأدب، وأن يحاول بعضهم فَرْضَهُ

---

(١) برودانس: شاعر لاتيني مسيحي (٣٤٨ — ٤١٥). تمتاز اناشيده وقصائده ببراعة في الخيال والشاعرية (المترجم).

(٢) جان باتيست غروز (١٧٢٥ — ١٨٠٥) رسام فرنسي ذو أسلوب تبشيري اخلاقي. له «اللعنة الابوية» و«الابريق المكسور» (المترجم).

على الفن فرضاً . من هنا بالذات ، وُلِدَ في الرسم ما سمّي بالرسم المُخلِّق[1] ، وكان غروز أهم ممثلٍ له .

لكنّ غروز ليس الأول ، بل له أسلاف ، أهمهم مدّعو النبوءة في البلدان الواطئة ، والرسّامون الفلامنديون والنيرلانديون الذين مارسوا هذا « النوع » في القرن السابع عشر . على أن الإثارة تصدّرت العبرة الاخلاقية ، وجاءت الدعابة فجعلت في هذا الفن ألفة ضرورية. لكنّ غروز استبدل هذه الواقعية المرحة بطريقة مسرحية خطابية دامعة . وكانت أول السلسلة ، لوحة **والدٌ يقرأ لابنائه الكتاب المقدّس** عام ١٧٥٥ .

وجاء ديدرو في **المعرض** الأول الذي وضعه عام ١٧٥٩ ، فشجع غروز على المضيّ في هذا الخطّ الخطير ، وراح يكرر تشجيعه ونصائحه من معرض إلى معرض . وعام ١٧٦٣ ، كتب يقول : « فعلاً ، غروز هو الرجل الذي انتظره ... فَنَوْعُ فَنِّهِ يعجبني ! إنه الرسم الذي يتوجّه إلى الأخلاق . فما أطول ما خُصِّصت الريشة للشر والفجور ! وها هي الآن تؤازر الشعر المأساوي لتهزّنا ، وتثقّفنا وتصلحنا وتدعونا إلى الفضيلة ! إلى

---

(١) اشتققناها من اسم الفاعل لفعل خلق أي درس الاخلاق ونادى بها (المترجم).

الامام يا صديقي غروز، وأكثر من علم الاخلاق في الرسم، ولا تتوانَ »[1].

وثمة ظاهرةٌ مشتركة في القرن الثامن عشر، هي تمجيدُ الاخلاق في الآثار الأدبية وفي مقدّمات الكتب[2]. حتى ديدرو نفسه، يكتب في الاخلاق: « إن رسالة كل رجلٍ شهمٍ يتناول القلم أو الريشة أو الإزميل، أن يحبّبَ بالفضيلة، ويقبّحَ الشر ويُبرزَ المبتذل[3] ». لذلك، فهو يرفض الآثار الفاسقة كآثار بودوان مثلاً، ويقول: « ايها الفنانون، إذا كنتم حريصين على خاود آثاركم، أنصحكم بمعالجة المواضيع الشهمة. فكل ما يبشرُ الناس بانحلال الاخلاق، مصيرُه الزوال والاندثار، مهما كان الأثر موفّقاً ورائعاً[4] ».

على كلٍ، ليست آراءُ ديدرو نقداً فنياً جمالياً مقتصراً فقط على المواعظ الخلقية. فروح ديدرو الحركية، استندت تدريجياً إلى الحقيقة الادبية وإلى الانفعال الشخصي. فبفضله دخلت إلى اللغة الأدبية تعابير « المرسم » والعبارات التقنيّة الأخرى. لكنه، إلى كل هذا، كلن يفضل الارشاد الاخلاقي حتى

---

(١) والمقصود هنا لوحة «المشلول» – معرض عام ١٧٦٣.
(٢) راجع «تاريخ الجمالية الفرنسية» لموستوكسيدي.
(٣) بحث في الرسم (١٧٦٥).
(٤) معرض عام ١٧٦٧ – الجزء العاشر – ص ١٨٩.

المغالاة . وحول لوحة **الولد العاق المعاقَب** ، كتب يقول :
« لقد فرّ إلى الجبل . وها هو عاد ، ولكن متى ؟؟؟ في اللحظة التي فاضت فيها روح أبيه . كل شيء في البيت تغيّر ! بعد أن كان مقرّ الفقر والعَوَز ، صار مقرّ الآلام والبؤس ... الجميع ينتظرون الولد العاقّ . ها هو يتقدّم ، يطأ عتبة البيت ! لقد فقد رجْلَه ، التي بها رَفَس أمه ، وشُلّت يدُه التي بها هدّد أباه . وها هو يدخل . تستقبله أمه ، ولا تنبس ببنت شفة ، لكنّ يديها الممدودتين نحو الجثمان تصرخان بصمت : « هاكَ ، أنظُر ، تأمّلْ أيّ حال جعلتَه فيه » . ويبدو الولد العاق مذهولاً ، ويقع رأسه نحو الامام ويلطم جبينه بقبضة يده ! ! ! ما أروعها عِبرةً للأمهات والأبناء ! ما أروع هذا ، ما أروعه ، ما أروع كل ما فيه ... »[1] .

لكنّ هذا النوع من النقد ، سهل وبسيط . وإذ الموضوع أدبيّ بمجمله ، كَوّنَ الرسّامُ لوحته من بواعثَ ذات عِبرة ، فأكْثَرَ من التعابير المؤثرة والنظرات العاطفية والهوامش الرمزية ، وجاء الناقد فأعادَ سردَ قصة الرسّام : إنها الترجمةُ من النص الأصلي . لكنّ هذه اللعبةَ النقدية السَهلة والسطحية ، تبقى عرضة للمناقشة .

وهكذا ، طوال قرن ونيّف ، جمع النقد الفني الجمالي

---

(١) معرض ١٧٦٥ – الجزء العاشر – ص ٣٥٦ – ٣٥٨ .

الاعتبارات الخلقية إلى السرد في الأحكام ! والأخطر من هذا، أنّ هذا النقد، بهذا الشكل، حثّ اكثر من رسام على النظر إلى آثاره لا كرسّام فنان، بل كرجلِ أدب وأخلاق . وفي هذا، قال بعدئذ بودلير : « إن مشعوذي العاطفة، إجمالاً، فنانون فاشلون . ولو كانوا غير ذلك، لعملوا في ميدان آخر غير ميدان العاطفة »[1] .

ج ـ القيمة السياسية والاجتماعية

١ ـ **بين الفن والسياسة** . ـ تماماً كما الأديان، استخدمت السلطات السياسيةُ الفنّ، إجمالاً، وسيلةً للنفوذ . لذلك نجد الفنون الشرقية القديمة تمجد الفراعنة، وصغار الملوك الكلدانيين، والملوك الاشوريين والفرس ومؤسسي السلالات الاغريقية القديمة. وغالباً ما كان المُلك الطويل الأمد مُلكاً عظيماً . وقد كانت شخصيات عظيمة أمثال سنوسطر وسرجون والاسكندر محور النشاطات الفنية، فأعطوها وحدة تاريخية وجعلوها تتأقلم في أسلوب خاص .

أما في الغرب، فكانت ايطاليا هي البادئة ـ في القرن الخامس

---

(١) معرض ١٨٤٦ .

عشر — بالشعائر الفنية التي تتوجه إلى « الملوك » الذين كانت رعايتهم للآداب والعلوم والفنون حافزةً على العمل. فقد كان المَلِكُ يجعل الفنانين في خدمته، فيخلقون حوله هالات تفخيمية (من قصورٍ وجنائنَ وأعيادٍ واحتفالات ومداخلَ واقواسِ نصر) ويرسمون ملامحه خالدةً (في التماثيل واللوحات والتواشي). وبقيت الخدمة في حضرة الملك طموح الفنانين الاكبر، منذ فرنسوا الأول حتى الثورة الفرنسية بالرغم من الموجة المعاكسة للاصلاح، كما أكثَرَ الفنُ الملكي من رسوم الابهة والعظمة، من الاعمال التاريخية ومن رموزه التي تَبُثّ العبر؛ وقَصْرا ڤرساي وفونتينبلو شاهدان على ذلك.

وجاء ناپوليون فَرَمّمَ التقليد المتّبع. لكنّ لوحة **التتويج** ما زالت تهمّنا لما في بعض وجوهها من حقيقة، بينما لوحة **تكريس شارل العاشر** لجيرار (في متحف شارتر)، لا تهزنا في شيء.

أما مع الثورة الفرنسية، فقد حلّت عبادة الأمة مكان عبادة الأمير. وكان للدور الذي لعبه الشعب في أيام الثورة، ولتطور الديموقراطية، ما يبرّر انضمام الصور الشعبية إلى الرموز الكلاسيكية المحدثة. وأصدقُ تعبير على هذا، لوحتا **الثورة الأهلية** لدولاكروا، **والرحيل** لرود، اللتان تنفثُ فيهما الثورةُ والحربُ نَفَساً ملحمياً لا يوجد في لوحة **انتصار الجمهورية** لدالو.

ويبدو أن العظمة تمسي مشبوهة، والرمز باطلاً، كلما اتسع نطاق الجمهور المشاهد. ربما لهذا، لم ينشأ مع الحربَين العالميّتين أي أثر تشكيليّ طليعي، إلا، على وجه التقريب، منحوتة **المدينة المنهارة** لزادكين[1] (في روتردام).

في هذه الحالة، يصعب الحكم على الآثار من الزاوية الوطنية المجرّدة. وإن كانت بعض المواضيع جديرةً بتكوين أسلوب جديد، إلاّ أنّ القيمة الجمالية منفصلة عن الموضوع تماماً. ويمكن القول كذلك، إنّ سخافة بعض المواضيع الرسميّة وقفت حاجزاً أمام إبداع الفنانين، كما هي الحال في الانتاج الكثيف، إنما الفارغ، الذي عرفه الاتحاد السوفياتي بين ١٩٢١ و١٩٤٠. وقد لعن لينين «صبيانيات فنّاني اليسار» أي التعبيريين والتجريديين، ونادى بفنّ يخدم «العمل التثقيفي». هنا، كان على الفن أن ينشر الدعاية السياسية. لذلك، ترمّم التعليم التقليديّ، وترممت معه عام **١٩٣٢** أكاديمية الفنون وعلى رأسها برودسكي، أحد المحافظين على المذهب الاكاديمي التقليديّ. عندها، انضوى الفنانون جماعات جماعات في رابطات تراقبها وتديرها لجنةُ الفنون. وعاد الفنّ يعالج الرسوم (رسوم القادة) والمشاهد الشعبية (أعمال الحقول، أعمال

---

(١) أوسيب زادكين: ولد عام ١٨٩٠ – نحات فرنسي معاصر من أصل روسي.

المصانع ...) والتآليف التاريخيّة. وكانت النتيجة، بعد هذا، يرثى لها، سيئةً ومخزية، حتى أن الحكومة - قبل موت ستالين - صرفت النظر عن مبدإ تسييس الفن. وكان بعض الفنانين الأرمن أو السيبيريين قد تأثروا ببعض العادات الإقليمية، فنجوا من المذهب الاكاديمي المتقهقر الذي فرضته الحكومة المركزية.

٢ - **الفن والحركة الاجتماعية**. - في القرن التاسع عشر، قامت حركة فنية معارضة لحركة الفن الرسميّ. فمنذ القرن السادس عشر، كانت الصورة التي تعتمد سهولةَ التنفيذ والانتشار، الشكلَ الغني الوحيد - بين كل الفنون التشكيلية - الذي يمكن للمعارضة استخدامه ضد الحكم القائم. هكذا، كان لنا انتاجٌ ضخمٌ مليء بالسخرية، انطلاقاً من الحروب الدينية، والحرب المدنيّة (فروند)، ونظرية «لو» المصرفية، واضطرابات النظام الملكي في القرن الثامن عشر. لكنّ هذه الأعمال، لم تخلّد لنا فنانين كباراً.

وبلغت السخرية السياسية أوجها مع دومييه [١] الذي وضعه بلزاك وبودلير في مرتبة ميكالانج. وعام ١٨٣٥، صدر قرار يمنع

---

(١) هونوريه دومييه: رسام، حفار ونحات فرنسي من مرسيليا (١٨٠٨ - ١٨٧٩). مشهور بكاريكاتوره السياسي والاجتماعي، كما كان على عبقرية فنية مذهلة (المترجم).

الكاريكاتور السياسي ، فتحوّل دومييه إلى الكاريكاتور الاجتماعي متناولاً بالسخرية آفاتِ عصره . وإذا ما أهملنا ما ورد من اختلاقات سخيفة ومهذارة (لم يتطرق إليها دومييه)، يبقى لنا من تلك الرسوم الكاريكاتورية تصويرُ الحمق والادّعاء، مما كان مؤذياً للطبقة الميسورة ولهيئة القضاء التي تهيمن على النظام الاجتماعي . وهذا الالتزام، وإن كان يمثل قوةَ هذا النوع من الفن، إلاّ أنه يخط نهايته وقصر خلوده : فهل يمكن للمشاهد، بعد زمن، أن يتذوقَ جمالَ هذه الآثار الكاريكاتورية، إن لم يكن شاعراً الشعور الذي كان يعتمر صدر الفنان ليحثه على الوضع؟؟؟

بين عامي ١٨٤٠ و١٨٦٠، ظهر جانب جديد من الفن الاجتماعي ، هو الواقعية . وكان الروائي والبحاثة شانفلوري هو الذي أطلق العبارة، كما انطلقت عبارة « الانضواء » لدى الكتّاب والفنانين المأخوذين بحقيقة ثابتة . فعام ١٨٤٦، تحيز شانفلوري إلى جانب كورو وروسّو[1]. وعام ١٨٤٨، امتدح عمل دومييه **الجمهورية** .

وعام ١٨٤٩، بعد **الطحّان**، كتب يقول : « بعد هذا العمل صار دومييه من جماعة الفنانين الأرباب » . لكن شانفلوري،

(١) تيودور روسو (١٨١٢ - ١٨٦٧) رسام فرنسي وملون كبير . وهو صاحب المناظر الرائعة لغابة فونتيينبلو، وأبرز شخصية في مدرسة باربيزون .

هذا الهاوي الجريء الذي ضيّق على ڤرنيه وشيفر (وحتى على إنچر) ، رأى في الواقعية – بنوع خاص – وسيلة لتنويع المواضيع وتجديدها . وفي كتابه **الواقعية** (١٨٥٧) صرّح يقول : « لا أحبّ المدارس، ولا البيارق، ولا النظريات ولا العقائد ؛ ويستحيل عليّ أن أتسمّر في معبد **الواقعية** الضيّق، ولو كنتُ أنا إلهَه . فأنا لا أعترف إلا بالصدق في الفن » . ربما لذلك، يعجب شانفلوري من كوربيه لأن **الواقعية** عنده « تبدو رصينة وواثقة، ساخرةً وعنيفة، صادقةً وعابقة بالشعر » .

على أنّ پرودون يذهب إلى أبعد . وكتابه **مبدأ الفن ومصيره الإجتماعي** (١٨٦٥) نابع من فكرته القوية الثابتة المتشعّبة، المتناقضة أحياناً، والتي تصدّت لمسألة الفن . فپرودون قاسي الحكم على الاشكال الاعتباطية والرسم الأنيس، وهو يلعن « لامعقولية الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، التي بلغت حدّاً قتلت معه العبقرية لأنها تحولت إلى عربدة وفجور ». فالفن لديه، ليس مجرد تسلية، بل عليه أن يُسهمَ في كمال المجتمع إذ يدلنا على الجراح الاجتماعية : كالبؤس والخبث واشكال اللاأخلاق المتنوعة . ويقول : « من أهداف الفن، أن يقودنا إلى معرفة انفسنا، إذ يكشف لنا كلَّ أفكارنا، حتى الخفيّة منها، كل رَغباتنا، كلّ فضائلنا، كلّ شرورنا، كلّ سخافاتنا، ومن هنا يُسهمُ في تنمية شهامتنا وفي كمال

شخصيتنا » . ويتخذ پرودون مثالاً محبباً إليه، هو كوربيه . فيرى في لوحة **قصّابي الحجارة** التي تمثل العمل، أن هؤلاء العمّال « ينتمون إلى الناحية الأرفع، حالياً، والأكثر قبولاً ورضىً » ، ويرى في لوحة **المأتم في أورنان** « الجرح البشع للاّاخلاقية المعاصرة » (لأن الاحتفال يتم آلياً بلا شعور ولا حزن)، كما يرى في لوحة **الصبايا على ضفاف السين** آفةَ المدُن الكبرى . لكنّ تعليقه المذهل انصبّ على لوحة **المستحمّات** . فالامبراطورة — وقد رأت مدهوشةً اسماك روزا — شهقت أمام المرأة السّمينة : هل هذه سمكة أيضاً ؟ وهنا يعلق پرودون : « طبعاً، لا . ليست الإلهةَ ديانا ولا الإلهةَ هيبيا (إلهة الصبا). فالعالم مليء بالنساء الجميلات اللواتي لا تفقنها جمالاً وهي عارية ... فهذه، بورجوازية عادية، عندنا منها الكثيرات » . لكن كلمة « بورجوازية » أدّت بپرودون إلى منحى معاكس : فلم يعد النموذج ، هكذا ، إلا « عِجلة تنتظر الجزار » أو أنها « تموت من سَيلان دهنها » ...

أما كوربيه فقد جدّ في نظرية الفن الاجتماعي، حتى أنه، بكل سذاجة وتكبّر، كان فخوراً لكونه يقرب من الفاسفة في ذلك . فحول **المشغل**، « الرمز الواقعي الذي يكوّن سبع سنوات من حياتي الفنية » ، كتب إلى أخته يقول : « إننا نقوم معاً بعمل هام يجعل فنّي حدّ الفلسَفة » وهو « تاريخ مشغلي وما

يجري فيه خلقياً وجسدياً . وهذا سحريّ، ومَن يمكن أن يتكهّن، يستطيع تذوق ذلك » . وجاء العمل لغزاً رمزياً، لكنّ قيمته تكمن خاصة في المجموعة التي في الوسط والتي، لحسن الحظ، ليس فيها من السحر شيء، وتتكوّن من النموذج العاميّ، من المراهق الشقيّ، من الهرّ الأبيض ومن الرسّام ذي اللحية الاشوريّة وهو يرسم منظراً فرنسياً شرقياً. أما نوايا كوربيه ورمزيته الصبيانية لتصوير أحقاده وإعجابه فلم تعد مهمنا، ويبقى منه، بعد كل خلاصة، ذوقه في الألوان وطينةٌ عبقرية .

هكذا، يمكننا أن نفهم منحىً نقدياً يتوجه إلى نقد الآثار بحسب نَفَسها الاجتماعي أو طاقتها الثورية . ولكن، مرةً أخرى، الموضوعُ وحده لا يكفي. وطبعاً إذا كانت وجهة النظر هذه، تفترض عمليةَ انتقاء من خلال الموضوع المطروق، فإن هذه العملية الموالية للموضوعٍ لا تمسّ في شيء قيمة الآثار الفنيّة، ويبقى تأثيرُها وإشعاعُها متعلقين بقيمتها الجمالية . أما ادراكُ القيمة الجمالية، فله، بذاته، معاييرُ أخرى .

٤ النقد التاريخي

القرن التاسع عشر هو عصر التاريخ. فبينما الفلسفات التقليدية تضع مبادىء خالدة، وتركّز منطقها على هذه المبادىء التي تفترضها ثابتة، إذا بروح القرن التاسع عشر يتكوّن روحاً مستقبلياً، ويرى أن الأفكار ليست صالحة إلا في زمانها وفي البيئة التي تظهر فيها، وليست لكل زمان ومكان. فلكل حقيقة ومذهب وأثر، قيمة نسبيّة لا يمكننا تقديرها إلا في إطارها المكاني والزماني.

هكذا، تصبح الآثار الفنية رموزاً تاريخية، أو بتعبير أبسط، تصبح وثائق ليس إلاّ.

أ — الهيغيليّة [1]

جاء هيغيل، فأعطى لهذه الفلسَفة المستقبلية صيغة مبسّطة، لكنها مؤثّرة وموحية. وكتابه **علم الجمال**، الذي كان قد دُرّس في برلين، لم يُطبع إلا عام ١٨٣٥، أي بعد وفاة مؤلفه.

فقد جاء هيغيل بطريقته العامة التي هي إلى الجدلية أقرب [2]، وقال إن الأفكار تتجلّى دائماً مثلثات: فالقضية تتنادى مع نقيضها، وتتنادى المتناقضات بعدئذ لتلتقي في مرحلة أرفع فتجتمع في التحقق الجامع النهائي [3]. ويطبّق هيغيل هذه الجدلية

---

(١) فريديريك هيغيل (١٧٧٠ – ١٨٣١) فيلسوف ألماني. فلسفته المعروفة بالهيغيلية، تجمع الكائنات والفكر في مبدإ موحد، يتجلى في ثلاث مراحل: القضية، النقيضة والجميعة (المترجم).

(٢) والجدلية، مع هيغيل، هي طريقة عامة تبرز تماسك المتناقضات ووحدتها – وهي تختلف من فيلسوف إلى آخر – فالجدلية، برأي الفلاسفة المحدثين، هي استدلال يعتمد المتناقضات وتفاوت الأفكار ليصل بعدها إلى عملية تركيبية. والجدلية برأي كانط، هي منطق الوهم. وهي، مع أفلاطون، فن يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول، أما مع أرسطو، فهي الاستدلال على وجه الاحتمال (المترجم).

(٣) وهذا التحقيق، أو الجميعة، هو، عند هيغيل، حصيلة الجمع بين الطريحة، أو القضية، والنقضية التي على طرفها الآخر (المترجم).

على علم الجمال ؛ وفي القسم الثاني من كتابه **علم الجمال** وهو القسم الأهم ، يبيّن كيف تدرّج الفنّ من رمزيّ إلى كلاسيكي إلى رومنطيقي .

١ — هيغيل وعلم الجمال . — يرى هيغيل في التعبير الفنّي، أولَ تعبيرٍ للفكرِ عامة .

١ً **الفن الرمزي** . — بادىء ذي بدء، تفتّش الفكرة عن تعبيرٍ لها فلا تجده . لهذا ، « تُفسد وتخطّىء اشكال العالم الحقيقي الذي تستوعبه بتفاوت اعتباطي ... فالشكل الانساني ما زال هائلاً ، جدّيّاً ومذهلا . وهذا ما يبدو واضحاً في هيئات التماثيل المصرية، ذات الأيدي المتصالبة، المشدودة إلى الجسم بلا شفقة ولا حركة ولا حياة، بل على العكس، نجد تلك التماثيل مأخوذة بفكرة عميقة وكثيرةِ الجديّة » . هكذا، تحت أزاميل النحاتين، تولد الرموز، وتمسي دراساتُ الاشكال هذه، أشبه بالألغاز، لأنها « شاهد على المجهود العقيم الذي يبذله الفكر ليَفهَمَ ذاته » . واللغز الاكبر الذي يَبرز اكثر من سواه، والذي تُضارِع مصر فيه اليونان : هو أبو الهول . لكنّ الذي حلّ هذا اللغز، كان يونانياً، كشف في التمثال كلمَتهُ — السرّ وهي : « الانسان».

وهكذا، بمقابل هذه الرمزية العفوية، جاء اليهود فأقاموا رمزيةً أسمى. فبَدَلَ أن يمزجوا الألوهية مع الانسان والطبيعة، كان لهم مجهود فكري جبار جعَلَهم يفصلون الله عن العالم الحسّي، أي أنهم رفعوا المطلق فوق المرئيّ. ولكنّ اللامتناهي، لا يمكن أن يتَصَوَّرَ بشكلٍ معيّن، أي بحدّ مُتناه. لهذا السبب الأخير، جاءتْ سخيفةً فنونُهم التعبيريّة، لكنّ شعرهم جاء على كِبَر. وقد جمعوا الألوهة كلها بشخص يهوه، وقالوا بأن الانسان، إذ فُصِلَ عن المشاركة الإلهية، يستطيع أن يميّز الخير والشر، وأنَ يختار بينهما، وهو — بعدها — مسؤول عن اختياره والتزامه. ذلك، أنّ الله عليّ قدير، ومن الاعتراف بأن الانسان غيرُ مستحقّ ولا مستاهل أن يبلغه، كونُ الأنبياء على هذه الدرجة من الشجو والاستهـــــواء.

أما في الشرق القديم، فقد عاد آخرون إلى الاشياء المحسوسة بعدما استوعبوا مفهومَ الفكرة، الذي يتناقض مع مفهوم الشكل، كما الإله — الروح يتناقض مع العالم المادي. وهذه، هنا، آخر محاولة للمنطق الرمزيّ: رمزيّة متعقّلة، تكون فيها الفكرة مفهومةً في ذاتها، مميّزَةً عن الشكل المحسوس الذي يقوم مقابلها.

فتارةً ينطلق التعبير من الشكل وتُضاف الفكرة إليه بعدئذ، كما هي الحال في الخرافة والحكمة والأمثال والهيولى، وطوراً تتكوّن الفكرة أولاً، كما هي الحال في اللغز والمجاز والخيال والتشبيه.

٢ً **الفن الكلاسيكي**. — هذه التفككات المتعقّلة أعلاه، تقود إلى المرحلة الثانية من الجدليّة الهيغيلية، وهي المرحلة الكلاسيكية. «فالجمع الحميم بين الفكرة والشكل، والتوافُقُ المتبادَل بينهما وتناغمهما التام، كل ذلك يُكوّن محور الفن. وهذا التحقيق لفكرة الجمال، التحقيق الذي إليه كان الفن عبثاً يصبو، تحقّق للمرة الأولى في الفن الكلاسيكي». ففي حين كان الفنُ الرمزي يصبو إلى تفسير اللامتناهي بالمتناهي، مما يولّد الشعور بالرفعة والسموّ، جاء الفن الكلاسيكي يصبو إلى فكرة الجمال. واكثر الاشكال تناسباً له، هو الشكل الانساني، حيث تلتقي الحيوانية والروحانية، اللتان تلفتان النظر لا بتناقضهما بل بالتناغم بينهما. وأصدق شاهد على ذلك: المدينَة اليونانية حيث الإطار السياسي على حجم المواطن، وحيث الديانة على مستوى الانسان. لذلك اعتُبرت هي البوتقة الحصينة للفن الكلاسيكي؛ ولم يمارَس على الفنانين أيّ ضغطٍ خارجي، «فكانوا —

في آن معاً ــ يقلّدون ويخلقون » . أي أنهم ، في سياقِ اشتغالهم بالشكل ، كانوا يتقنون اشتغالهم بالفكرة .

أما التعبير الذي استخدمه الروح الكلاسيكي ، فهو الميثولوجيّات . وأما الحيوان ، فهو بالدّرجة الثانية ، وهو هدف صيد مقدس أو موضوع تضحيات . ويرى هيغيل أنّ « إسباغ الشكل الحيواني لم يعد تأليهاً ، بل هو عقابٌ على جريمة وحشيّة » ، فالحيوان يصبو إلى التقوقع في كونه صفة [تخص الجوهر وتتعلق به] ! ومن جهة أخرى ، «يصبح الصراعُ ، الحدثَ الرئيسي في الميثولوجيا... وهو صراع الطبيعة والروح [الفكر] ... إنه انتصار الألوهات الخلقية على القوى الطبيعية » ، وهذا هو معنى انتصار الآلهة حتى على الجبابرة . هكذا ، وإن باتوا قوى في الطبيعة ، فإنّ الآلهة القدامى استحالوا مصلحين : كما استحال أپولون إله المعرفة .

هنا ، نجد انبثاقَ مثالٍ كلاسيكي أعلى ، هو مثالٌ انساني بحت . فالانسان يتعرّف إلى نفسه في الآلهة ، وهم مثله ، كائنات لا مبهمات ، ومثله ، متساوون لا خاضعون لتسلسلٍ ترتيبي . وأخيراً ، مثله ، هادئون وصافون أنقياء . من هنا أن هذا التنوّع في الآلهة ، وهذا التفرّد لديهم ، وتلك الشهوات الخاصة عندهم ، عوامل

كان لها، بتذكيرها عيوبَ البشر ونواقصَهم، أن تهدمَ عندهم مثلَهُم العليا. من جهة أخرى، فإنّ تعدّد الآلهة، لم يكن يرضي المنطق المؤمن بالوحدوية. من هنا بالذات، نشأت محاولة إخضاع الآلهة كلهم لمشيئة إلهية عُليا، مطلقة، ثابتة ومحتومة، هي القدر الذي، وحده، لم يكن خاضعاً للتجسيم[1]، إذ ليس خاضعاً للطبيعة الانسانية، بل هو، على العكس، لاإنسانيّ بكل وحشية. ومن هنا بالذات أيضاً، نشأ تياران أخضعا الآلهة، تماماً كالبشر، لأمورٍ غيرِ منوقّعَة؛ هـذان التياران، نشآ على أنقاضِ الفكرِ الكلاسيكي، وهما: السخرية — وهي الفن الوحيد الذي أبدع فيه الرومان تقريباً — ثم تيار الحتمية التي توصَم بالعقم.

٣ً **الفن الرومنطيقي**. — حتى الآن، لم يستطع أيُ شكلٍ من الاشكال، أن يعبّر عن الروح، بطريقة شاملة. ذلك أن الروح لا يمكن أن «تجد حقيقة تناسبها إلاّ في عالمها الخاص، في العالم الروحيّ أو في أعماق الروح. عندها يمكنها أن تَفيد من طبيعتها اللامتناهية ومن حريتها المطلقة ... هذا التطور في الروح، الذي يرتفع

(١) أي خلع الصفات البشرية على الله، وتشبيه الله بالانسان (المترجم).

حتى يلاقي ذاته، والذي يجد في ذاته ما كان قبلاً يَنشدُه في العالم المحسوس، يُكوّن المفهوم الرئيسيّ للفنّ الرومنطيقي ». هنا، لم يعد المقصود أن يتم التوافق الفردي بين روح وجسد، بل أن يتمَ المطلق على انقاض المتناهي والفردي الشخصي. وأصدق شاهد على ذلك، يتحققُ فعلياً في ظاهرة التأنْسُن [أو التَجَسّد]. فالله يتّخذ الشكل الانساني: يتجسد إنساناً... على هذا، يمكن للانسان أن يتشبّهَ بالله، فيتطهّر بالعذاب ويقبل الموت الذي هو ضروري للقيامة في ما بعد. يقول هيغيل: « تمّحي الطبيعة متراجعة إلى الخط الثاني، وينحصر الكون في نقطة واحدة، هي مقرّ الروح الانسانية ». هذه الحياة الروحية بالذات، هي التي تشع، بعدها، على الوجود العام المشترك.

فأي الاشكال تُلائم، اكثر، للتعبير عن هذا المثال الجديد الأعلى؟ حتماً، أفضلها، تلك التي أقرب من سواها إلى الروح: الشعر الغنائي، والموسيقى (« فاللحن، أخو الروح »)، لكنّ هذا لا يمنع الفنون التشكيلية من أن تخوضَ المغامرة. ويمكن العمل على ديمومة التجسيد، خاصةً في أوج حالاته: العذاب، حيث يشعر الانسان ـ الله في آنٍ واحد بعذابٍ لامتناهٍ وبهدوء انسانيّ

متفوّق، بينما يصحب التعبير عن القيامة والصعود إلى السماء، وهما الرمزان الاساسيّان لديمومة الروح . أما للتعبير عن الحب، وجوهرُه في الزهد بالنفس، فليس من صورةٍ اكثر انسانية إلاّ رمز الحب الأموميّ : ويتجسد في صورةً العذراء والطفل يسوع ! والأخطر من كل هذا، تجسيد الاستشهاد والتوبة والمعجزات، لأنّ ما يجب التعبير عنه في هذه الأحداث ليس ظاهرها، بل مفاهيمها الباطنية .

وقد ساهمت الفروسية، كما المسيحية، في تكوين الروح الفنية الحديثة ؛ أما النحت، فلا يمكن ان يستوحي الشَرَف، ولا الحبّ ولا الوفاء . بينما الرسم الهولندي، على العكس، وقياماً ضد هذا المثال الاعتباطي وذاك الشعر المغامر، أكّد على واقعيةٍ معارضةٍ تدخل «في نهج الحياة» .

٢ – الهيغيلية والنقد . – إزاء قوّةِ البناء الفلسَفي الهيغيلي، انهارت مفاهيم كثيرة، فيها جمود التخطيط الاعتباطي، والأخطاء العديدة، والتفسيرات الظنيّة الحدسيّة، وبعض الآراء الواردة من وِنْكِلْمان وسواه.

ولكن، هذا البناء الفلسَفي القوي، وبنوع خاص، هذا

المفهوم الهيغيلي لعلم الجمال، ألا يحتمل النقد؟ في الواقع، رغم كون الفيلسوف لم يكوّن طريقةً نقدية، إلا أن قراءةً ثاقبة لآثاره تكشف، عنده، عن معيارَين جديدَين: هما معيار التاريخية [1] ومعيار الابتكار. فماذا عن هذين المعيارين؟..

١ً معيار التاريخية. — رأى هيغيل أنّ الاساليب ليست تعابيرَ موفّقة مبتكرة بالنسبة إلى تعبير كامل، بل كل أسلوبٍ هو تعبير وافٍ عن لحظة من الفن ولحظةٍ من التاريخ. وكتاب هيغيلً **علم الجمال** هو أسطورة العصور العظمى، حيث يبدو نموّ الروح، اكثر مما يبدو عراك الملوك والشعوب. فكل حضارة من الحضارات الكبرى أتت بقدرٍ من المساهمة في النتاج المشترك، وقيمة هذه المساهمة في صيغتها المبتكرة. هكذا، يبدو الانتاج الفنّي ملتحماً بالتاريخ، وهكذا، تكون الآثار الفنية لحظات مشرقةً من لحظات العقل. هنا، نتحاشى خطأ: فالآثار، وقد وضعناها في موضعها بالتاريخ، لم تنحطّ لتتحوّل إلى وثائق أو تزيينات. أبداً! وإذا كانت الآثار لا تتّخذ معناها الكامل إلا في العصر والمكان اللذين ولدتْ فيهما، فليست كذلك لتكون منتجات

---

(١) أي جعل الشيء تاريخياً، ورد كل عامل، إلى التاريخ (المترجم).

ثانوية في المجتمع، بل هي كذلك للتمييز بينها وبين آثار أخرى من الخطّ نفسه، لها، هي أيضاً، موضعها في التاريخ !!! إذاً، فمعنى الآثار وقيمتها، في مكانتها من تطورٍ ذي اتجاه واحد. لهذا، نقول: ليس التاريخ هو الذي يفسّر الفن، بل الفن – وهو شاهد على فكرة تفتّش عن ذاتها لتبني ذاتها – هو الذي يُضفي على التاريخ معنى. هكذا، يمكننا أن نسمّي «معيار التاريخية»، هذا المرجع على التطور العام في الفن، تطوراً يُقرّ أثراً، أو يرفضه، وفق إحداثياته الجغرافية والتاريخية.

من هذا المنظار، يصبح رفضُ الآثار التي ليست بنت عصرها، تطبيقاً لمعيار التاريخية هذا. وقد بيّن مالرو جلياً، كيف أن الجمالية الاكاديمية – التي لا تعير أهمية للتاريخ – تحوي كل أنواع المعارَضات[1]، حتى أن لارجيير[2] كان يهنيء شاردان[3] على أخذه معارضاتٍ

(١) وهي فن يعارض فيه صاحبه أثراً من عصر سابق. كأن ينظم الشاعر قصيدة يعارض فيها شاعراً من عصر سبقه، كما عارض احمد شوقي مثلا في قصيدته بالاندلس، سينية البحتري في إيوان كسرى (المترجم).

(٢) نيقولا ده لارجيير: (١٦٥٦ – ١٧٤٦) رسام فرنسي مشهور بآثاره حول البورجوازية الباريسية (المترجم).

(٣) جان – باتيست شاردان (١٦٩٩ – ١٧٧٩) رسام فرنسي مشهور بآثاره

من الفلامنديين . أما اليوم، فلا يمكن القبول بأثر معاصر يسرق عن أثر سالف . فالمقلّد المزيّف، ليس مبدعاً يتساوى مع فنانٍ أصيل، بل هو مُزوّر يسرق الاسلوب . والتزوير ليس إلا مختارات من مقاطع مركّبة، ينقصها الانسجام، إذ، كما يقول مالرو حرفياً في كتابه **أصوات الصمت** ص ٣٧٢ : « ليس من اختراع وابتكار، خارجَ إطار العصر » .

٢ً **معيار الابتكار** . — جاء هيغيل، فقلب العلاقة القائمة بين الفكر والفن . فعوض أن يرى في الآثار الفنية انعكاساً لفكرةٍ استدلالية (دينية أو فلسَفية)، فرض، على العكسً، الطابع الأوليّ والمتجانس للفن . فالفن، معه، لم يعد حركة ثانوية، بل هو ظاهرةُ خلقٍ ضرورية، وهو حالة الفكر الأولى بلا منازع ! مًن يومها، والروائع الفنية، ما عادت انعكاسات أو لُعَباً، بل صارت تعبيرَ العواطف الصادقة التي نسمّيها اليوم : رسالات فنية . فالأثر يحمل تفسيره في ذاته، وتفسيره واضح بقدر ما تنفيذه محدَث ومبتكَر . عندها حلت جِدّة التخطيط

في الطبيعة الميتة والمشاهد الشعبية والمعارضات . وهو اشهر الرسامين الواقعيين في القرن الثامن عشر (المترجم) .

التشكيلي مكانَ مطابقة القواعد المدرسيّة التعليميّة! إنه إعدامُ كلِ تكلّفٍ وتصنّع، وانبثاقُ تيارٍ جديد يخضع لمعيار الابتكار.

لم يتطرّق هيغيل لموضوع الشخصية الذي يسكننا اليوم، فكان هذا مأخذاً عليه (راجع ڤانتوري صفحة ٢٣١). لكنه مهّد لقيام بعض كبار الفنانين، على رأسهم ميكالانج. والسبب، في أنّ هيغيل، فيلسوفاً قبل كل شيء، حريصٌ على الحقيقة المطلقة، لذلك خشي ان ينزلق إلى موضوع فرديّةِ الطبائع، فيترك الفن عندها، ويتحول إلى دراسة الفنانين.

ب ـ التينية (التّانيّة) [1]

كانت الهيغيلية نظرةً في الجمال تقبّلها الجيل الرومنطيقي، لكنها، مع الجيل التالي، أمست عرضة للشك. ولا تزال أصداؤها النقدية تصلنا إلى اليوم، فتُظهر لنا ما كانت عليه من

(١) نسبة إلى إيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣) وهو فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي، حاول أن يفسر الآثار الفنية والأدبية، والوقائع التاريخية، بالتأثير المثلث: تاثير العنصر، تأثير البيئة وتأثير العصر. من آثاره: الذكاء، فلسفة الفن، تاريخ الأدب الانكليزي (المترجم).

قوّة فريدة . فهذا الاستاذ دنيس هويسمان [1] يرى أن هيغيل هو « أعظم باحث في الجماليات مدى العصور »، وهذا ڤانتوري يعتبر (ص ٢٣٧) أن من هيغيل « يجب أن تنطلق كل محاولة لاحقة لمزج التاريخ والنقد الجمالي » . أما التينيّة، فعلى العكس، فرضت نفسها فور انبثاقها . وقد عرفت هذه النظرية، طوال نصف قرن، نجاحاً مدهشاً، يعود إلى الاساليب التي وضعها صاحبها لعرضها، إلى الظاهر العلمي للنظرية، وإلى سهولتها على الاستيعاب والفهم . وقد رأينا تأثير هذه النظرية التينيّة في الكثير الكثير من المؤلّفات التي عالجت تاريخ الفن .

١ — **منهج تين** . — تَطَرّأ تين، وهو الفيلسوف بالدرجة الأولى، إلى الأدب والتاريخ الأدبي . وقد طَبَع، عام ١٨٦٤، مدى مقالات مسلسَلة، كتابَه **رحلة إلى إيطاليا**، فجاء موفقاً لكنه قليل الطّرافة والابتكار [2] . كما درّس تين، منذ ١٨٦٤ إلى ١٨٧٠ في مدرسة الفنون الجميلة، وِفْقَ مباحثَ كان يضعها تباعاً، فجاءت تكوّن مادة ضخمة لخمس دراسات (١٨٦٥ — ١٨٦٩) جمعها عام ١٨٨٢ في كتابٍ بعنوان **فلسفة الفن**،

(١) اقرأ له في منشورات عويدات : علم الجمال (الناشر) .
(٢) طبع كتاباً عام ١٨٦٦ في جزأين، واعيد طبعه في منشورات جوليار عام ١٩٦٥ .

تضمّن موضوعين رئيسيّين : تاريخية الآثار الفنّية، وفرضيّة الكلاسيكية التانيـّة . فماذا في هذين الموضوعين ؟

١ً **تاريخية الآثار الفنية**. — تماماً كما هيغيل، يضع تين الآثار في اطارها التاريخي . والفرق بينهما، أن هيغيل يتوجه إلى التاريخ الجدلي للفكر، بينما الروح الكلاسيكي عند تين يتوجه إلى التاريخ العام، فهو لا يرى فيه الا لحظات سكونيّة ثابتة . ويعتقد أنه يضع الأثر الفني « ضمن مجموعة ينطلق منها وتفسره »، بينما النتاج الباقي للفنان نفسه يعود إلى المجموعة الفنية التي تضمه، وإلى المجتمع الذي انتجه . وفي هـــذا يقول تين ما حرفيته : « لكي نفهم أثراً فنياً أو فناناً أو مجموعة فنانين ، يجب أن نتمثّل ، بكل دقة ، الحالة العامة لروح العصر ، وتقاليدَه وعاداته ... فالفنون تظهر وتختفي في الوقت نفسه مع بعض حالات روح العصر والتقاليد التي تعود هذه الفنون إليها » . فهذه، المأساة اليونانية، [في المسرح] تـَظهر مع استقلال المدن اليونانية وتختفي مع اختفائها . وهذا، الفن القوطي، يولد مع الاستقرار النهائي للنظام الاقطاعي، ويختفي مع قيام الملكية الحديثة . وهذا فن الرسم الهولندي، يزدهر إبان كون هولندا اكثر البلدان الأوروبية ازدهاراً،

ويذوي في القرن الثامن عشر لما قفزت انكلترا إلى المكان الأول . وهذه، المأساة الفرنسية ، نشأت لمجتمع ملكيّ يدين باللياقة المتطرفة، وما لبَثتْ ان اندثرث مع الثورة الفرنسية . إذاً، فحالة المجتمع تفرض شعوراً عاماً تكون الآثار الفنية تعبيراً عنه ! من هنا أن المدينة اليونانية، المهدّدة أبداً، كان مثالها : الجندي الباسل، فكان هذا، الموضوعَ العام لمنحوتاتها، حتى ولو كانت هذه المنحوتات تمثّل الآلهة . ومن هنا أيضاً، أن القلق في القرون الوسطى مجّد الحبّ الروحاني الذي عبرت عنه الكنيسة في بنائها المرفوع نحو السماء، كأيدي الجماعات إذ ترتفع للابتهال والصلاة . كما أن المأساة الفرنسية، في المسرح، تدين بوجودها إلى بلاط لويس الرابع عشر أكثر مما تدين للمأساة اليونانية : فشخصية آشيل عند راسين توحي بشخصية أمير كونديه المعاصر لراسين، أكثر مما هي إعادةٌ لشخصية البطل الهوميري الذي يريد أكل « اللحم الحي » لعدوّه ! وأخيراً، كان لنا، على أثر الثورات الخلقية والسياسية في القرن الثامن عشر، النموذج العصري للظاهرة التوّاقة الظمأى، الحساسة الشكّاكة المتألّمة، التي أطلِقَ عليها اسم « داء العصر » . واذا كانت أهمية الآثار في التعبير الصحيح للمجتمع، فإن

للعلم « تعاطفاً على كل أشكال الفن وعلى كل مدارسه، حتى تلك التي تبدو متعارضة، لأن العلم يرى فيها مظاهر للعقل الانساني » .

٢ً **الكلاسيكية التانيـّة** . — وعى تين نفسـُهُ، أنّ دراسة الآثار على أنها تعبير عن المجتمع، هي عملُ مؤرخٍ لا فيلسوف، وأنه لا يمكن الحكم على الآثار، ولا حتى اختيارُها، بدون مبدإ أول للجمال . من هنا، نشأة منهج جماليّ يضاف إلى الطريقة التاريخية . إنها المقابلة مع الحياة العضوية التي منها ينبعث التخطيط الاساسي : الطفولة، النضج والشيخوخة . فقد اعتقد تين أنه يجد المراحل نفسها في تطوّر الاشكال وتطوّر كل فنّان . فكيف عالج هذه المراحل الثلاث؟ .. تتمثل المرحلة الأولى بفنّ البدائيين، ولا يعيرها تين أية أهمية، لأنه يراها مرحلةَ تفتيشٍ واستقراءٍ وتدريب . يعني أن الفنان، في هذه المرحلة، يبدأ بتعلـّم مهنته، وهذه فترةُ تحضيرٍ تهـّيء آثارَ المرحلة الناضجة .

وعلى العكس، فالمرحلة الثانية هي مرحلة الآثار الرائعة . إنها المرحلة الكلاسيكية للفنون، وللفنان هي المرحلة التي ينتهج فيها الطبيعة بكل دقة : إنها مرحلة

« العاطفة الصادقة » والتكامل الصوري . . وتلزم لذلك « عينان مركزتان على الطبيعة، لتقليدها ما أمكن » . لكنّ ذلك لا يفرض قيامَ نسخة صافية وبسيطة، لأن الفنّ يضخّم التعبير إذ يحتفظ من التعبير بخلاصة معناه . والفنان لا ينسخ « ظاهر الكائنات الحسّي ولا ظاهر الأحداث، بل ينسخ مجموعة نِسَبها ومجموعة ارتباطها، يعني أنه ينسخ ما توحيه من حسنٍ ومنطق » . والفنان يحوّر هذه النِّسَب ليضخّم « الطابعَ الرئيسي للشيء » .

لكنّ ثمة مرحلة ثالثة هي مرحلة « النمط والانحطاط ». أي أن الأسلوب يحلّ مكان الاختراع . ويبتعد الفنان في نمطه عن النموذج ـ الأصل . يقول تين : « كل المدارس ـ ولا أعتقد أن ثمة استثناء ـ تنحلّ وتندثر خاصة لتغافُلها التقليدَ الدقيق، ولتَرْكِها النموذجَ الحيّ ». وفي **يوم الحساب** نجد ميكالانج يبالغ في إبراز العضلات : « وإذا كان العمل هذا، أرفع من سائر الأعمال، إلاّ أنه أدنى من ذاته » . ثم هناك كورناي، بعدما خلق اشخاصاً بطوليين تجرفهم عاطفة الحب والشرف الاقطاعي وَجَدَ نفسه بعيداً عن الحقيقة التي نسيَها ؛ عندها « ما عاد يخلق، بل صار يصنع » . وهذه ـ بالذات ـ مميزات

عصور الانحطاط : التعَسّف، الابتذال، والتكرار الذي يفتقر إلى المهارة والإبداع .

٢ ـ **ضعف التينيّة** . ـ إذاً فمنهج تين، هو جمعُ خليط ملفّق بين طريقة تاريخية، وعقَدية[١] كلاسيكية . فبينما الأولى وسيعة وغيرُ محددة، نجد الثانية ضيّقة وخاضعة لتخطيط غير متقن .

١ً **ضيق المعيار الكلاسيكي** : لم يأتِ تين بشيء جديد، في نظريته القائلة بمراحل الفن الثلاثة . فهذا ڤازاري[٢]، من قبل، يؤكد أن الفن تَطَوّرَ حتى القرن السادس عشر، ويجب توقع انحطاطه واندثاره بعد ذلك . ويفضّل تين شكل التعبير الكلاسيكي، فيدّعي أنه رَفَعَ هذا الذوق الخاص إلى مستوى القاعدة العامة الخالدة . لهذا، لا يرى خارج الكلاسيكية إلا عبثاً ورعونة . وحول الفن البيزنطي، الذي دام زهاء ألف عام، كتب يقول :

---

(١) وهي مذهب فلسفي يرى بان قوى الانسان العقلية قادرة على بلوغ الحقيقة، إذا اعتمد الانسان على هذه القوى بطريقة منهجية (المترجم) .

(٢) جيورجيو فازاري (١٥١١ ـ ١٥٧٤) رسام ومهندس ومؤرخ للفن الايطالي . وهو صاحب الأثر القيم : سير أشهر الرسامين والنحاتين والمهندسين (المترجم) .

« الفن، تماماً كمريضٍ مصابٍ بهُزالٍ مُميت، وسوف يَسْقُم ويموت »، وهو يعتبر فن پومپايي [1] فناً سليماً وقريباً من الطبيعة.

وما هو أخطر من ضيق الذوق، خاصة عند مؤرّخ، أنّ ذوق تين الشخصي متأخر عن عصره. فهو يقدّر لافونتين وموزار، وهذا طبيعي، لكنه يرفض فنّ عصره، وهذا مستغرب عند مذهبيٍّ يكتب في الفن. ولم يَعِ تين أن كلّ عصرٍ يولّد شعوراً جديداً بالماضي، وانفتاحاً جديداً عليه. فنحن نحكم على الآثار والوقائع من خلال شعورنا الحاضر بالقيم. ولا تبقى إلا الآثار العظيمة، أمام هذا الفارق في الحكم، لأنّ فيها تفسيراً خالداً لا يندثر مع الزمن. وقد وعى ميشليه هذا الواقع — هو الذي كان يكتب في الموضوع عام ١٨٦٩ — وعرف أنه لفهم الماضي يلزم جهاز جبّار لا يوجد في المحفوظات، بل يكمن في « الشخصية الحديثة المعاصرة ».

---

(١) بومبايي: مدينة إيطالية قديمة، قرب نابولي، اندثرت تحت طبقات من الرماد والحمم البركانية، أثناء بركان عام ٧٩. وعام ١٧٤٨ اكتشف احد المزارعين آثاراً أدت إلى التنقيب عن آثار المدينة، وإلى اكتشاف اساس بناءات المنازل الرومانية واكتشاف تقاليد القدامى وعاداتهم. وتعتبر هذه المدينة

وما يصح في التاريخ العام، يصح أيضاً في تاريخ الفن : وهو أنّ هذا الأخيرَ يتجدّد باحتكاكه مع الفن الحيّ ومع الفكر الجمالي الجديد .

٢ً **حدود التاريخ** . — العودة إلى التاريخ، حلّ سهل . ويحلّ تين مكانَ الانطباع حول الفن، بدءَ التنفيذ في جمع وثائقَ خارجة عن الأثر نفسه . فوصفُ بلد أو عصر، أو رسم فنان، أسهلُ من نَقْلِ قوةِ الخلقَ وإبداعه . لكنّ التطورات الجغرافية والاجتماعية والسيكولوجية لا تؤدي الا إلى تبرير الموضوع المستوحى. وهذه التطورات، مهما كانت وفيرة، تبقى سطحية، طالما أن الموضوع نَفْسَهُ يمكن أن يعالجه فنان عبقري أو فنانون فاشلون . فليس الطابعَ الوثائقي للأثر هو الذي يستثير إعجابنا، بل هي قيمته التي لا تدين إلى الموضوع بشيء . إذاً، فما يهمّ، هو تاريخ الأثر، حيث تتألّق حرية الفنّان وطريقة اختياره بين المعقولات .

وعلى العكس تماماً، فإن تين اجتهد أن يبيّن حتمية الخلق الفني ! فمنذ المقدمة التي وضعها لكتابه **تاريخ**

أبرز بعث حي للعصور القديمة، وابرز ما فيها تلك النقوش الرائعة على الجدران (المترجم) .

الأدب الانكليزي. لفظ بتحذلقٍ علميّ عبارات البحث : العنصر، البيئة والعصر. بيد ً أنّ العنصر – كمبدإ سيكولوجي – مادةٌ لا تُدرَك، لأن الجغرافيا والتاريخ يُرشدان إلى وقائع مادية، لا إلى هذا المناخ الخلقي الذي يدّعي تين إقامته. فإن « الحالة العامة لروح العصر وتقاليده » ليست واقعاً بل نتيجةٌ وتحوّلٌ خطِرٌ بقدر ما هو مفرطٌ في التبسيط. والتأكيد بأن مجتمعاً كان تعيساً، تبسيطٌ صبياني، لأن الحكم الذي يُطلقه أحدهم على عصره، لا ينبع فقط مما يراه بعينيه، بل من وضعه الاجتماعي، من مزاجه، ومن عوامل شخصية كثيرة. فكون معاصري ميكالانج تذوقوا وأحسوا بمسحة الحزن في رائعته **الليل** وقدّروا جمالها وروعتها، لا يعود أبداً إلى أنّ لديهم هموماً ومشاكل. غير ذلك: نجد فنانين عديدين تبعوا وحيهم الشخصي ضاربين بذوق جمهورهم عرض الحائط. ومن رامبرانت حتّى موديغلياني، قبِلَ فنانون كثر أن يكونوا غير مفهومين، فنقضوا بذلك قول تين : « لا يعمل الفنان إلا ليكون مُقَدّراً وممدوحاً. وهذا قمة ما يصبو إليه ».

هذا، وكان في كتاب **فلسفة الفن** أسلوبٌ رائع ظل وقتاً طويلاً يخفي التفكاك واللبس في الكتاب. وظهر تأثير

هذا الاسلوب عند كثيرين من الذين كتبوا في الفنّ، لكنّ هذا التأثير كان مشوؤماً، لأنه جَعَلَ مكان المسائل الجمالية حشواً تاريخياً، تارةً مثيراً وطوراً مملاً، لكنه، في أغلب الأحيان، خارج عن إطار الموضوع .

ج – مؤرخون وخبراء

هل من الممكنِ الجَمْعَ بين التنقيبِ التاريخيّ وبين دراسةِ القضايا الجَمالية ؟ .. هذا ما حاوَل الخوضَ فيه مؤرِخو الفنّ، تارةً بالدلالة على العلاقة بين الآثار الفنية والمجتمع، وطوراً بتركيز دراستهم على شخصية الفنانين !

١ – **المؤرّخون** . – منذ فترة ١٨٤٢ – ١٨٤٣، وفي كتابه **تاريخ الرسم الألماني والفلامندي**، حاول هوتو تقريبَ تطوّر الفن من تطور تحرّك الأفكار . وكذلك شناس في كتابه **تاريخ الفنون التشكيلية**، بدا مهتماً بالناحية التاريخية في الآثار، اكثر من اهتمامه ببنائها الفني .

أما المؤرّخ السويسري يعقوب بورشهارد (١٨١٨ – ١٨٩٧) الذي تتلمذ على الألمانيَّيْن رانكه وكوغار، فقد تخطاهما بوسع حملاته التنقيبية . وأوحت له رحلاته إلى إيطاليا – عام ١٨٥٥ –

بتأليف **الدليل**، وهو «مقدمة إلى التمتع بالآثار الفنية في إيطاليا»، وجاء – بالوقت نفسه – دليلاً وتاريخاً للفن. لكنه، من كتابه الضخم المخصص للنهضة، لم يُصدِر إلا فقرات: ظهر منها عام ١٨٦٠ **حضارة النهضة في إيطاليا** وعام ١٨٦٧ **تاريخ النهضة في إيطاليا** الذي توقف عند حدود الهندسة الفنية. وقد جاء الأوّل تحقيقاً وثائقياً يحدد عقليّة النهضة وطابعها: (تشجيعَ الدولة للفن، نمو الفرد في المجتمع، عودة المفاهيم المعروفة في العصور القديمة، اكتشاف الانسان والعالم [1]، الأعياد، التقاليد، الدّيانة)، كل ذلك في مدى نهضة امتدّت ثلاثة قرون. ولكن، يبدو أن بورشهارد أهمل الناحية الاقتصادية، وانزلق سريعاً نحو الناحية الفاسفية، وقد جاء حُكمُهُ الكلاسيكي، متحفّظاً إزاء ميكالانج، فأغرقه في تصنّع نسبه إليه مع «عاطفة العذاب». لكنّ لبورشهارد ولعاً عجيباً بالفنون، وهو ينظر إلى الآثار بعين ثاقبة ويغوص فيها إلى أبعد من الفكرة الظاهرة خلالها، ومن هنا وعيه لرافاييل وروبنز، لذلك يستحق رأيه الاهتمام، رغم ما اعتَوَرَ آراءَهُ أحياناً من هفوات وتناقض.

وهناك مؤرخ آخر، كان له تَوقُ دمج الفن بالثقافة، هو «ماكس دْڤوراك» (١٨٧٤ – ١٩٢١) الذي عالج العلاقات

(١) وهذا التعبير مدين لميشليه الذي ظهر كتابه «النهضة» عام ١٨٥٥.

بين الفن وبين الأشكال الأخرى للتعبير الروحي في أيّ عصر من العصور (كالدين مثلاً، والعلم والفلسفة والأدب [1]) . « فالفن ليس في حلّ ولا في إثبات المسائل الشكلية، بل هو بالدرجة الأولى والأخص في تعبير الانسانية عن أفكارها الرئيسية » . وإنما في البحث عن « أوجه الشبه بين الثقافة والفن »، يمكن للمؤرخ أن يشير إلى الابتكار المجدّد في الآثار . وانطلاقاً من هذه الطريقة، كانت الآثار الهامة لمدارس ڤيينا وهمبورغ ولندن (مؤسسات واربورغ وكورتو) وخاصة مدرسة پرنستون (مع پانوفسكي) . وهذا الاخير (١٨٨٢ — ١٩٦٨) أثبت أن الأثر الفني ذا الطابع الواضح، يحتاج إلى امتداد نقدي يستطيع أن يستخلص من أبعاده « المعنى الاضافي » . وهذه القيم التي يجليها النقد، تكون إجمالاً « خافية على الفنان نفسه، وغالباً مغايرة لما يريد الفنان نفسه أن يقوله » . لكنّ دراسة هذه القيم [الاضافية] ، أو ما يسمى بالايقونولوجيا، توضح العلاقة الوثيقة بين الآثار الفنية وبين المجتمع الذي ولدت فيه [2] .

وهذه الموجة في ابراز الروابط بين الفن والعقلية والمجتمع،

---

(١) المثالية والطبيعية في الفن القوطي رسماً ونحتاً (١٩١٨)، تاريخ الفن تاريخاً للفكر (١٩٢٤)، تاريخ الفن الايطالي في عصر النهضة (١٩٢٧ — ١٩٢٨) . ولم يترجم أي من هذه الآثار إلى الفرنسية .

(٢) دراسات في الا يقونولوجيا (١٩٣٩) ترجمة ١٩٦٧ .

أدت إلى الابتعاد عن التعصب لأسلوب كلاسيكيّ أرفع من سائر اشكال الفن . والواقع أن ردّ الاعتبار للأساليب القديمة واساليب القرون الوسطى، ظاهرة قديمة : فبعد ڤيكو الذي مجّد العصور الحوالي [1]، جاء هيردر ووضع عام ١٧٧٤ تقريظاً واضحاً للقرون الوسطى في كتابه **فلسفة أخرى للتاريخ** . لكن الأبرز، كان واكنْرودِرْ الذي، عام ١٧٩٧، رأى في آثار المعجزات الموحاة، تقرباً من الله، وقال : « يوحي المعبد القوطي بنشوة تماماً كالمعبد اليوناني ... فلنعد بنظرة مشرقة إلى كل الشعوب وكل الأزمنة، لنكتشف عندهم العنصر الانساني من تنوّع عواطفهم وآثار إحساسهم [2] » .

وقبيل الثورة الفرنسية، كان سرو داجنْكور قد حضّر مؤلّفَه الضخم **تاريخ الفن بحسب النُصُب، منذ انحطاطه في القرن الرابع حتى نهضته في القرن السادس عشر**، وجاء هذا الكتاب بأجزائه الستة (١٨١١ ــ ١٨٢٣) تكملةً لكتاب وِنْكِلْمان **تاريخ الفن** . ومع أنه كان أميناً للعقيدة الكلاسيكية، فقد حلّل وصنّف بكل براعة، الآثار التاريخية لفنّ القرون الوسطى الذي كان هذا أولَ تأريخٍ له قبل أن تصدر كتابات أرسيس دُه كومون، وكيشرا وميريميه وڤيوليه لُه دوك !!! في هذه الأثناء، كان

---

(١) راجع « الفن القوطي » بالانكليزية لفرانكل، ص ٤١ (طبعة ١٩٦٠)
(٢) تصور في الفن ـــ منشورات بوابيه ـــ ص ١٤٣ إلى ١٤٩ .

شاتوبريان قد أعاد الاعتبار للكنائس القوطية، حين مجّدها، في كتابه **عبقرية المسيحية** (الجزء الثالث صفحة ٧) بقوله : « يبقى للطراز القوطي، رغم نِسبه الهمجية، جماله الخاص... فغابات الغاليّين مرّت بدورها في معابد آبائنا، بكل ما فيها من رهبة الدين، من الاسرار ومن الالوهية » .

على أن تمجيد الفن الباروكي، هو أحدثُ عهداً . فقد ظهر (في فترة ١٨٨٧ — ١٨٨٨) مع محاولات غورليت وولْفلِنْ. وبرز مع مؤلفات مارسيل ريمون (١٩١١) ودراسات ويزباخ (١٩٢٤) وإميل مال (١٩٣٢) وخاصة في **مبادىء** وولْفلِن .

أما المجد الأدبي الذي لاقاه روسكين (١٨١٩ — ١٩٠٠) فلا يغطي عند صاحبه رومنطيقية متأخرة . فإن صاحب **حجارة البندقية** يرى أن الفن حبّ ودين وذوبان في الطبيعة، وأنّ الاحساس أهم من المعرفة والإدراك . وهو يبشر بأولوية الألوان، ويقبل بالغموض والنقص إذا كان الفنان، أمام طبيعة كل ما فيها يستحق التمجيد، يحاول إدراك «كوامن الشيء الداخلية» . من هنا تقديره العظيم للقرون الوسطى، وتحفظه إزاء الفن الحديث .

٢ — **الخبراء** . — أما المفهوم الآخر لتاريخ الفن، فهو في دراسة الآثار الكاملة للفنّان . وأول الخبراء الذين انصفوا جيوتو،

كان الألماني رومور، وهو متأنق مُرهَف وبحاثة في الوثائق، عرف، في كتابه **أبحاث إيطالية** (١٨٢٧ – ١٨٣٢) كيف يبرز ابتكار جيوتو، وجاء مواطنه برون، في كتابه **تاريخ الفنانين اليونانيين** (١٨٥٣ – ١٨٥٨) فجمع كل المصادر وقابل بين الانعكاسات المختلفة.

وكان للانكليزي كْرو أن غَنِمَ معلومات كثيرة وغنية **التاريخ الجديد للرسم في ايطاليا من القرن الثاني إلى القرن السادس عشر** (١٨٦٤ – ١٨٧١)، من كافالتشازيلي الإيطالي، وهو منفيّ سياسي، ورسّام وهاوٍ للفن، بنى دراساته على مجموعة تصاوير. وقد جاء كتاب كرو، برأي راسكين، « قاموس التفاصيل ».

وهذا موريلّي يبني دراساته على الصور الفوتوغرافية. وقد كان طبيباً ومشرّحاً، وهذا ما يفسّر طريقة تحقيقه العلميّ الذي عمل أولاً على آثار بوتيتشيلي: فدرس تنفيذ اليدين والأذنين (ثم الشعر والعينين والركبتين) وغالباً ما يتم تنفيذها بدون ارتكاز إلى نموذج. لكن موريلّي كان يرتكز كثيراً على حدسه[1]. وجاء دارس يستند إلى موريلي هو برنارد بيرنْسون، أميركي

---

(١) وقد طبع هذا الإيطالي في ليبزيغ دراساته تحت اسم مستعار: ايفان ليرموليف، في كتاب: دراسات في النقد الجمالي حول الرسم الإيطالي (١٨٩٠ – ١٨٩٣).

عاش في إيطاليا، ورأى أن المذهب الموريلّي «وسيلة لائقة تتطلب كثيراً من المهارة وتدريباً متواصلاً ... وبعد البحث، علينا أن نركن إلى العاطفة». ويثور بيرنسون ضد الاهتمام بشخصية الفنانين. فما يهمّ، برأيه، هي الآثار نفسها وما توحيه لنا وتؤثّر فينا. ودور الفن، أن يجسد الحياة كما لا يفعله أي عامل آخر. من هنا، ما يعلّقه برنسون من أهمية على القيم الملموسة التي تفرض نظرة أسرع وأضخم نحو الشيء، وتثير عامل الخيال فينا، ويقول: «القيم الملموسة تضخّم الحياة، وهي لا تثير الإعجاب فقط. بل السعادة والاكتفاء». إذاً، فتعبير الحياة، يُرغم احياناً على القبول ببشاعة النماذج، واكثر، بالحركة الراكدة ضمن الأثر الفني، حتى ضمن الزخرفة، لأنّ ثمة قوةً في الخطوط التي، هي أيضاً، توحي بالحيوية[1]، ويقول: «حتى متى كان الشاهد الذي ننقله، جامداً عديم الحياة، كسلسلة جبال أو صرح، يجب أن نتمثله فنمثله فوّاراً بالحياة والحركة». لكنّ بيرنسون، رغم اطّلاعه الواسع وتوفيقه في نواحٍ كثيرة، يبدو ناقداً محدود الذوق، يقدّر جداً النهضة واليونان، لكنه يرفض رينوار والغريكو والفن الحديث والفن خارج أوروبا.

---

(٢) التاريخ وعلم الجمال ص ٧٩ إلى ٩٣.

وعلى العكس تماماً، فقد كان والتر پاتر (١٨٣٩ – ١٨٩٤) يكثر من الاهتمام بشخصية الفنان. وقد ظهرت رغبته في رحلة إلى ايطاليا، عبر دراسات له طُبعت بعنوان **النهضة** عام ١٨٧٣. وهو يرى أن يمتلك الفنان « موهبة التأثر الشديد... والسؤال الواجب طرحه أبداً، هو: أين يمكن اكتشاف حيوية العصر وعبقريته وشعوره؟ وأين تجمّعُ ذوقه وعظمته وتَفَنّنه؟ ». من هنا نلاحظ عند پاتر توقفه أمام « حزن المنفيين » لدى ملائكة بوتيتشيلي وأمام بسمة الموناليزا التي رأى فيها سحر الأنثوية الخالـــــدة.

أما في ألمانيا، فلم تظهر كتابات السِيَر إلا في القرن التاسع عشر، وجاء فيها الفنان مواجهاً لآثاره. واشهر تلك الكتابات، سِيرَة **رافاييل** بقلم ج. — د. پاساڤان (١٨٣٩ – ١٨٥٩) وهو رسام وعصاميّ أراد أن يدرس، وحده، كل مصادر وكل آثار الرسام الكبير، ثم سيرة **ميكالانج** (١٨٦٠) **ورافاييل** (١٨٧٢) بقلم غريم وهما سيرتان رومنطيقيتان، ثم سيرة **ڤيلاسكيز** التي وضعها جوستي عام ١٨٨٨، وهي دراسة جيدة للبيئة لكنها تحليل سطحي للآثار.

وأما التواريخ العامة، من كتابات فردية، ككتاب بود **النحاتون الفلورنسيون في عصر النهضة** أو كتاب ماكس فرِدلاندر حول **فن الرسم في البلدان الواطئة القديمة** (١٤ جزءاً ظهرت

بالألمانية بين ١٩٢٤ و١٩٣٧)، ومن كتابات جماعية ككتاب **تاريخ رسّامي كل المدارس الفنية** (الذي ظهر في ١٤ جزءاً بين ١٨٥٣ و١٨٧٥ بإشراف شارل بلان) أو كتاب **تاريخ الفن** (الذي طُبع في ١٨ جزءاً بين ١٩٠٥ و١٩٢٩ بإشراف أندريه ميشال)، فهي (هذه التواريخ العامة) تَعْقُدُ لكتابة السِيَر مكانةً فريدة وعظيمة الأهمية .

لكنّ المنحى الحالي، يتجه، على العكس، إلى التشديد على مسائل التعبير الفني، المدروسة وفق علاقاتها بالمجتمع ! وهذا ما يعطي أهمية لكتاب **الفن والانسان** (الذي ظهر في ثلاثة أجزاء بين ١٩٥٧ و١٩٦١ بإشراف رينيه هوغ) ودراسة اندريه شاستيل الضخمة حول **إيطاليا من ١٤٦٠ إلى ١٥٠٠** (وخاصة **نهضة أوروبا الجنوبية والمشغل الكبير**، في جزأين — ١٩٦٤).

د — النقدُ الماركسي

ربما تكون كلمة « ماركسي » مثيرة للدهشة والفضول . لكن دراسةَ النقد الماركسي ضرورية، لأنها أحد أبرز الوجوه للفكر النقدي . وقد ظهر النقد الماركسي ، غالباً، بشكلٍ تبسيطي، حتى بأقلامِ ماركسيين، وتبيّن أنّ الفنون يجب أنْ تخضع لخدمة القضية الثورية، يعني لمصالح البروليتاريا، وأن للفنانين رسالة

أن « يضاعفوا معنويات الشعب ووحدته السياسية » . هكذا كان لينين يفهم الفن، ويستخدمه وسيلةً إعلاميةً من أجل حزب الشعـــــب .

والواقع ، أن خضوعَ الفنّ لأنظمة الحكم، ظاهرةٌ أقرب إلى لويس الرابع عشر منها إلى كارل ماركس، فالماركسية أمر آخر تماماً غير الامتثالية السياسية الاجتماعية[1] . ولكن ، لفهم النقد الماركسي ، يجب التذكير بالأسس الاجتماعية للمذهب الماركسي .

١ ــ الأسُس العَقَديّة . ــ الماركسية ، فلسفة اجتماعية مبدأها، لا دراسة المجتمعات بشكل جامد في فترة أو في أخرى، بل تفسيرُ تحوّل هذه المجتمعات . وهي، بهذا، تقرب من فلسَفة هيغيل المستقبليّة . أما القضايا الأساسية للماركسية، فهذه أهمها :

١ً **المجتمع مشروطٌ بوسائل إنتاجه :** وهذا ما يسمى « المادية التاريخية » . فوسائل الانتاج تعبّر عن علاقة بين الانسان والطبيعة . من هذه العلاقة يتولّدُ بناءٌ

---

(١) راجع كتاب : نصوص مختارة من ماركس وانجلز، وآثار بليخانوف الكاملة، وكتاب لوفيبر : الاسهام في علم الجمال .

اجتماعي وسياسيّ . هكذا، من الطاحون، تَوَلّد مجتمع فيه أسيادٌ (أرباب عمل) وعبيد (خدّام أرِقّاء)؛ بينما من الآلة، وهي التي تفترض رساميل عظيمة، تَوَلّدَ المجتمع الحديث الذي فيه الرأسماليون والعمّال. وهكذا، تحتّم وسائل الانتاج بناءاتِ المجتمع الاساسية.

٢ً **صراع الطبقات ومحرّك التاريخ**: كما تبقى القوى المنتجة في تبدل دائم، هكذا تبقى المجتمعات في تحوّلٍ دائم. فبعضٌ الطبقات يرفل بأعظم الخيرات ويستميت في المحافظةِ عليها، وبعضها الآخر يحاول أن يسلخ هذه الخيرات ممن يرفلون بها. وحين تعدّلت لعبة القوى، حلّ نظام اجتماعيّ جديد مكان النظام السابق، كما انتصرت البورجوازية على الاقطاعية، ثم باتت البورجوازية نفسها يهدّدها التنظيم البروليتاري.

٣ً **الظاهرات الإيديولوجية تشكّل بنية فوقية[1] غير محدّدة**: وهذه هي الحال بالنسبة للعقائد السياسيّة والخاقيّة والدينية والجمالية، إذ المفروض فيها أن تكون تعبيراً للطبقة التي منها صاحبها. والواقع، أنّ الحقيقة اكثر تعقيداً، وأنّ

(١) البنية الفوقية، هي مجموع المؤسسات والافكار والثقافة في مجتمع من المجتمعات (المترجم).

على الماركسية أن تلتزم بهذه الحقيقة، وتعي هذه التحوّلات الايديولوجية (أو الاستلابات) من طبقة إلى أخرى. ذلك، لأن الظروف الاقتصادية والاجتماعية تُطبّق رأساً وفقط على الأدباء والفنانين. ويسخر پليخانوف من الذين يدّعون تفسير ليونارد ڤينتشي من خلال أبّهة البلاطات، وشكسپير من خلال التجارة الانكليزية في القرن السادس عشر، وڤولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، كما الذين يربطون تبرير الانطباعية بقاطرات القطار، أو التكعيبية بظاهرة الطيران. فبين الواقع الاقتصادي وبين الفن، يميّز پليخانوف أربعة عناصر وسيطة، هي: العلاقات بين القوى الانتاجية، ثم النظام الذي ينجم عنها اجتماعياً وسياسياً، ثم سيكولوجية الانسان الذي يعيش في مجتمع كهذا، وأخيراً الايديولوجيات التي تتجاذب هذا الانسان. من هنا، أهمية السيكولوجيا الإجتماعية التي تكبر كلّما تطوّر المجتمع. ولكنّ هذه الحقيقة المعقّدة، يجب ألاّ تُنسي قوة الطبقة الطاغية التي تمارس حكمها حتى على الأفكار والفنون. وقد لاحظ انجلز ذلك بقوله: «أفكار الطبقة الطاغية هي أيضاً الأفكار الطاغية في كل عصر، يعني أن الطبقة التي تشكل القوة المادية في المجتمع، هي

أيضاً تشكل القوة الروحية الطاغية . فالطبقة التي تملك وسائل الانتاج الماديّ تملك كذلك وسائل الانتاج الثقافي » . ومن جهة أخرى ، فإنّ الشعب لا يعتنق كل الأفكار التي يوحيها إليه وضعه في المجتمع ، بل يعتنق ، عن بساطة أو بالعدوى أو عن تكبّر ، إيديولوجيات غير متناسبة ، وأكثر : متناقضة .

إذاً ، لتعجيل ارتقاء البروليتاريا ، ليس ألحّ من مهمّة إنماء الوعي عند الجميع ، وعي الواقع الاجتماعي . أفلا يكون الفن ، هكذا ، وسيلةً استثنائية لتوعية العقول الهاجعة ؟

هذا ما يقودنا إلى تحديد دور الفنّ وطرق تعبيره ، يعني إلى تحديد حالةٍ له في علم الجمال .

٢ً — **عناصر الجماليّة الماركسية** . — يقول هنري لوفيڤر : « ليس ثمة فنّ ماركسي ، ولا وَصْفَةٌ ماركسية للخلق جمالياً . لكنّ ثمّة نظريةً ماركسيّة في الفن » [فكيف تعي هذه النظرية دور الفن ودور الفنان ؟] .

١ً **دور الفن** : يمكن اعتبار الفن إمّا لعبةً حرّةً لا تنبثق إلاّ من الابداع الشخصي ، وإمّا مهمّة اجتماعية .

أ : **نظرية الفن للفن نظرية حديثة** : فهي لم تظهر إلا على أثر الرومنطيقية ، مع تيوفيل غوتييه (١٨٣٢) والپرناسيين ، بمقابل طبيعية كانت تدّعي استخدام الفن لإبراز جراح المجتمع : فهذا لوكونت دُه ليل يضع يوناناً مثالية ذات رخام أبيض ، بمقابل الفظاظة المعاصرة. وبعد فشل عامي ١٨٣٠ و١٨٤٨ ، في صفوف الأدباء والفنانين ، أكمل البعض المعركة من خلال البؤس ، بينما البعض الآخر انقاد إلى مُلك المال والحراب ، والتجأوا جميعهم إلى « برج عاجي » . ويرى پليخانوف في نظرية الفن للفن حصيلة خلاف بين الطبقة الحاكمة وبين الفنانين . فهؤلاء يدّعون بأن الفنّ يحمل غايته في نفسه ، وأنّ الشكل هو الاساس ، لا المحتوى ؛ هكذا ، يمكننا أن نسمّي شكليّةً (تمسّكاً بالأشكال) تلك الجمالية للتقنية البحتة ، وهكذا ، بِكُرْهِ الموضوع ، ينسحب من العالم ليس الفنان وحده ، بل الفنَ كذلك . من هنا ، لعنةُ الماركسيّين على الفن التجريدي ، هذا « الوهم الجامد » (هنري لوفيڤر) . وما تبقّى ، إذا كان الشكل وحده مهمّاً ، فليس من سببٍ لمحتوى الفن أن ينزلق نحو اللاأخلاق واللاانسانيةً . ويقول لوفيڤر إنه ، إذ يُبعَد الرابط الإنساني « لا يعود الأفراد

المعزولون يتصلون ببعضهم إلاّ بناحيتهم السلبيـــة (الفراق، القلق، القساوة، الكره، السادية) » . فهل هذا هو دور الفن، وهل لنا أن نعتبر إنتاجه مظهراً شاذاً لا يحلّ إلا من الامراض النفسية والعقلية ؟

ب : **الدور الاجتماعي للفن هو التفسير الثاني** : الفن مهمة اجتماعية، لها دور في المجتمع. والفنّان المعاصر، الواعي لحرّيته، يخطىء أن يظنّ بهذه الحرية غزواً حديثاً للضغط الديموقراطي، وأنّ هذه الحرية تفرض عليه واجبات نحو الطبقة التي تغزوه .

على أن المفهوم الاجتماعي للفن، كان قد وضّحه أفلاطون الذي ليس فقط المثالي الصوفي في **فيدر وفيدون**، بل هو مذهبيّ الدولة . وفي كتاب **فيدون**، يقرّ بالدور التعليمي للفن، وفي **الشرائع**، يعتبر الاغاني والرقصات تعابير محسوسة للوحدة في المجتمع . وركّز الماركسيون أيضاً على الدور الاجتماعي للفن الذي هو، في الوقت نفسه، خالق الفرح وركيزة الفكر . يقول ماركس : « الفن هو أرفع فرحٍ يعطيه الانسان لذاته ». لكنه أيضاً، وسيلة في المجتمع ليعي ذاته، ومرآة يرى

فيها المجتمع أحسن، التحركات التي تمر فيه، وتصاعُدَ الافكار الجديدة خلاله.

لكنّ المؤسف أن الفن كان دائماً خاضعاً للطبقة الحاكمة. من هنا خطر الإيديولوجيات المتقهقرة على الفنانين وعلى البروليتاريّين، الذين يرونها استلابات، وهي تحوّلهم عن واجبهم في التضامن وعن قَدَرهم التاريخي.

٢ً **دور الفنان**: إن نظرية الفن للفن تجعل من الفنان شخصاً معزولاً، ونوعاً من ساديّ يعمل وسط لاإدراك لدى الإرادات الاعتباطية وغير المجدية. لكنّ الماركسية ترفض هذا التشويه، وترى في الفنان، الكائن الاكثر اجتماعية، هو الذي يدمج فيه «مجموعة ظاهرات الحياة» كما يقول ماركس، وهو أيضاً، الذي يعبّر عن ضمير المجتمع.

والفنان أيضاً، شخصية خلّاقة، وليس مجرد «صدى صوتيّ». وقد أقرّ أنجلز بما سمّاه «مخاطرة» العبقري، خالق الروائع وسط تيار اجتماعي وايديولوجي. ويلاحظ پليخانوف، أنْ لولا قَتَلْت المخاطرة في المهد ليوناردو ڤينتشي ورافاييل وميكالانج، «لكان شيء قد

انتقص من روعة الفن الايطالي، لكنّ اتجاهه العام كان بقي على حاله »[1].

وبعد، فالعبقريّ ليس كائناً قائماً في ذاته، بل يُسهّل كثيراً الوعي والشعور، خاصة لأنه يحسن اختيار المواضيع. « ما أهمّ من المواضيع » يقول غوته، ويلاحظ ماركس تَعَقّدَ « عاطفة الطبيعة » التي تطوّرت وفق وسائل الممارسة عليها، ووِفق البناء الاجتماعي والايديولوجي[2]. فالموضوع يعبر قبل كل شيء عن فضول لدى الانسان.

لكنّ الفن ليس مجرّد تقليد. وقد ركّز انچلز على قوة خلق النماذج لدى الفنان. وعلى هذا الأخير أن يضخّم الموضوع، أن يعطيه شكلاً مُبَسّطاً، شاملاً، بارزاً، يعني أن يخلق نماذج، تكون تعبيراً عن « آمال عصره وحاجاته الاجتماعية أو الروحية » كما يقول پليخانوف. أما لوكاكس، فيقيم الواقعية التي تحتمل خلق النماذج، والشمول، والالتزام، بمقابل الطبيعية الموضوعية، لكنه يدّعي التنبّه إلى الخديعة « المتعددة الاشكال » للحياة.

---

(١) راجع كتاب فريفيل عن بليخانوف، ص ٦٤.
(٢) راجع « فن المشاهد الطبيعية » لكلارك (ترجمة عام ١٩٦٢).

والفنان، برأي الماركسيين، يجب أن يعبّر عن الحياة!
يقول تشرنيشيفسكي (١٨٥٣): «لا يكون الشيء جميلاً إلاّ متى بدا لنا لصيقاً بالحياة»، ويؤكد الاستاذ لوفيفر على شرعيّة المفاتن الجسدية (الجنس، الشهوة) ويتساءل إن لم نكن حقاً نهوى، في الروايات، بطلاتها الجميلات؟ لكن ذلك، طبعاً، ليس إلاّ شرطاً أولوياً غير مكتف بذاته (فالأثر يثير العواطف والأفكار)، لكنه يخلق نوعاً من رابط طبيعي مع القارىء! أما الماركسيون، فباسم الحياة والانسان، يرفضون الجمال المثالي لدى الكلاسيكيين، لأنه استلاب مغلوط تاريخياً.

٣ـ **الطريقة النقدية**. ـ وهي ليست في العودة إلى مبدإ سياسي، بل هي، من جهة، طريقة تحليلية تضع الأثر في بوتقته الحركية: في مجتمع حيّ متبدّل، ومن جهة أخرى، هي تقدير قوة الآثار بحسب إشعاعها، فيتم تقديرها عندئذ في اطار التاريخ، بمستقبليّتها وليس فقط بالنسبة إلى ماضٍ تَنْسَخه.

١ً **الأوضاع الاساسية**: وتعود أهمّ المواضيع التي عالجها النقد الماركسي، إلى عدة أوضاع أساسية، أهمها ثلاثة:

أ: تبرير وتمجيد حالة الواقع. هكذا تَفهَمُ الطبقات الحاكمة دور الفنون الجميلة. من هنا ظهور الفن

الرسميّ : الآثار التاريخية، الرسوم، والصور الرمزية . ففي لوحة داڤيد **التكريس**، مثال أعلى لاحتفالٍ متزمّن يغطّي رعونة حديثي النعمة وبلاهتهم [1]، وفي لوحة إنجر **صورة برتان** مثال أعلى للكرامة والبساطة وهو المثال الأعلى لبورجوازية ١٨٣٢ .

ب : التخلي عن الواقعيّ وعن الذوق الاعتباطي وهما ملجأ الطبقات المنحطّة . فالذوق المتأخر في المواضيع القديمة، والأساوب التروبادوريّ [2] هما حجتان ليس إلاّ، تماماً هي الحال بالنسبة للقرون الوسطى العنيفة والمنوعة، والمحببة إلى الشبّان الفرنسيين المسالمين المهمَلين من التصنيف الطبقيّ .

ج : الأمل والتجديد اللذان يمثلان شباب وحماس الطبقات المتصاعدة بموازاة نقدٍ لاذعٍ ، غالباً، لدى الطبقات المنحطة .

فالأصل الاجتماعي للفنان أقل أهميةً من موقفه الشخصيّ وميوله وكراهيته . فكثيرون من الرسامين أبناء

---

(١) راجع كتاب آنياس همبرت : دافيد، محاولة في النقد الماركسي .

(٢) وهو اسلوب أدبي او فني يحاكي نزعة الفروسية والغزل — (المترجم) .

الشعب خدموا القضية الملكية ، وبالعكس . فهذا كوربيه ، وهو ابن ملاّك كبير ، يعتنق الثورة ويمارسها . وقد حدث لدولاكروا ، وهو البورجوازي الكبير وابن وزير مفوض مطلق الصلاحية ومقرّب من لويس – فيليب ، أن مجّد الطاقة الشعبية في لوحته **الثورة الأهلية** .

٢ً **معيار الصدق يسمح بالحكم على الأثر الذي ميّزه التحليل الاجتماعي** : والواقع أن الماركسية ، لا تتنكر لدور الشخصيات ، بل تؤيد أهميتها الرئيسية . فالأثر الفني لكي يعكس ضميرَ عصره ووعيَه ، تلزمه شخصية تعبّر عن هذه الرؤيا للعالم . والأثر الصادق ، الاصيل والموثوق به ، إذا كان يمثل عصراً ، فبفضل مجهودٍ شخصي للخلق والإبداع .

فهل يمكن تقدير واظهار الاعجاب ، موضوعياً ، نحو هذه الطاقة الخلاقة ؟ أجل . لأن اشعاع العبقري وتأثيره وامتداده ، عوامل تطبع ذكره في تاريخ الفن وعبر التاريخ .

يقول كورنو في كتابه **دراسة حول النقد الماركسي** (١٩٥١) ما حرفيّته : « إنّ النقد الماركسي ، وهو موجّه أساساً نحو الحركة والعمل ، مفروض كغرضٍ

يتوجه ليس فقط إلى تقدير المحتوى بالعودة إلى علاقات الطبقة التي يصدر عنها هذا النقد، بل أيضاً إلى مساهمته في انبثاق آثار جديدة تنهد إلى المستقبل »[1] .

في هذه الظروف، ومهما كانت قيمة النقد الماركسي، كما تمّ عرضها آنفاً، لا يمكن أن يكوّن طريقة متنافية . فالنقد البحاجة إلى قياس التأثير في المستقبل، لا يمكن أن يُطبّق إلا على آثار من الماضي لا من الحاضر، وهي التي تهمّ اكثر للحكم عليها : فإنما بحُكمنا الحاضر ومن بعدنا بحكم الآخرين، يتكوّن خط الآثار في أفق الفن .

هكذا، يمكننا القول إن النقد الماركسي هو نقد تمهيديّ، وعليه أن « يثير حدساً أو شعوراً مسبقاً، لا يمكن بدونه لأيّ غوصٍ إلى الأعمال أن يقوم، وذلك دون أن يحلّ ذاك النقدُ مكان هذا الحدس »[2] .

---

(١) كورنو : « دراسة في النقد الماركسي » (١٩٥١) – وراجع أيضاً كتاب « تاريخ الفن وصراع الطبقات » (١٩٧٣) لنيكوس هادجينيكولو .

(٢) كارلوني وفيللو : النقد الأدبي [صدر عن منشورات عويدات] .

٥ النقد الشخصي

يتبيّن لنا، من المعايير التي عالجناها حتى الآن، أن هذه المعايير على صعيدين : إما مرفوضة كلياً، وإما مقبولة جزئياً . ومما كان مرفوضاً، معيار المشابهة بين الأثر والنموذج ـ الأصل (راجع الفصل الأول) . أما المقبولةُ جزئياً، فالمعايير الإيديولوجية أو التاريخية لأنها، وإن كانت تلقي على الآثار الفنية بعضاً من ضوء، فإنّ هذا الضوء ليس اللفتة الجماليّة، لأن هذه المعايير تناولت الآثار الفنية وسيلةً إعلامية أو وثيقة تاريخية تتناسب مع مجتمع من المجتمعات .

أمام هذا التباين، يقف النّقد المعاصر، اليوم، فلا يمكنه رفضها جميعها، كما لا يمكنه القبول بها والاستناد إليها .

ومنذ ١٧١٩، أعلن الأب دوبوس [١]، في كتابه **انطباعات**

---

(١) الأب جان – باتيست دوبوس : (١٦٧٠ – ١٧٤٢) ناقد فرنسي،

نقدية، أنّ القلب وحده يحكم على الآثار الفنية ، بإحساسه المباشر والحاسم، وأنّ العقل أو الإجماع ، وهما يؤيّدان حكم القلب بعد حين، لا يمكن لهما أن يتصدّراه . ذلك، ولأن الإحساس العاطفي هو نفسُه العامل الأوّل، سمّى بومْغارتِنْ : « علمَ الجمال[1] » ، مجموعةَ الدراسات التي تعالج كل ما هو جميل (١٧٥٠ – ١٧٥٨) .

هكذا، وانطلاقاً من هذا المبدأ، يصبح لكل شخص الحقُ بإبداء انطباعاته الشخصية . وهذا كويْپيل، مديرُ أكاديمية الرسم، يرى أن هذه الانطباعات الشخصية « تفيد الفنان التوّاق إلى الأكمل » (١٧٤٧) .

أ – انطلاقة النقد الجدلي
١٧٤٧ – ١٨٤٥

منذ نهاية القرن السابع عشر، صارت الصحف تنشر أوصافاً

عضو في الاكاديمية الفرنسية، وصاحب كتاب : انطباعات نقدية حول الشعر والرسم (المترجم) .

(١) وقد أورد المؤلف الكلمة باليونانية وهي تعني، الادراك بواسطة الحواس (المترجم) .

تفصيليّة للّوحات المعروضة في المعارض [1] . وعام ١٧٠٠ ، كان رأي فلوران لوكونت حول معرض ١٦٩٩ ، أولَ بيان مكتوب يصدر حول معرض . ولكن ، فجأةً ، توقفَت المعارض منذ ١٧٠٤ حتى ١٧٣٧ ، لتعودَ إلى العمل من جديدٍ عام ١٧٣٧ ، ولكن ، هذه المرة ، بزخم ، إذ منذ هذا التاريخ الأخير ، وحتى عام ١٧٤٥ ، صار يقامُ معرضٌ سنوي ، في قاعة اللوفر المربّعة ، لأعضاء أكاديمية الرسم والنحت ، وكان مسموحاً دخولُ الجمهور العام ، كما كانت جريدة **لُه مركور دُه فرانس** كلَّ عامٍ تغطّي أخبارَ المعرض وتنشُرُ تقريراً بيانيّاً مفصّلاً عنه . على أنّ هذه التقارير كانت تحتمل التأويل غالباً : فقد تعرّض الشاعر غريسّيه للخصومات ، لا لأنه ناقدٌ قاسي الحكم ، بل لأنه كان يَنسى ، في بياناته ، بعض الفنانين (مثل شاردان ، ولاتور) .

عام ١٧٤٧ ، صدر كُتيّب في ١٦٠ صفحة ، خلَق تياراً جديداً هو النقد الجدَلي ، الذي كان يستنكر العيوب الفنيّة بقسوة . إنه كتاب « **انطباعات حول قضايا من حالة الرسم الحاضرة في فرنسا ، مع بحث في بعض اللوحات الهامة المعروضة على جدران اللوفر في آب ١٧٤٦** » من تأليف لافون دُه سانْتْ

---

(١) هيلين زميجوسكا : « نقد المعارض في فرنسا قبل ديدرو » تموز ١٩٧٠ .

ين . فقد قارن هذا الأخير اللوحات الفنية بالمسرحيات وقال : « لكل شخص الحقُ في الحكم عليها » . هكذا يستفيد الفنانون من « نقد المُشاهد المثقّف النزيه الذي... يحكم بذوق طبيعيّ غير متكلف ولا متحيّز ، ودون الرجوع المقيّد إلى القواعد النقدية المحدودة » . وقد تحفّظ المؤلّف إزاء كارل ڤون لو ، وبوشيه وناتوار ، وانتقد بعنف مواضيع لاتور وشاردان. لكنه، وإن كان يميل إلى المواضيع الهامّة، كان يحكم بمنظار « الطبيعيّ » غير المتكلف ولا المتصنّع ، لذلك رأيناه يمتدح پاروسيل وڤرنيه .

وقام بعده نُقّاد آخرون، تارةً بإمضاءاتهم الصريحة وطوراً بإمضاءات مستعارة، وفي كلتا الحالتين، كانت لهجتهم على شيء من القسوة والهُزء والخشونة . وأشهر ما صدر في هذه الفترةّ : **الفن الجديد في الرسم الموضوع لاتّباع الهدف السامي في البحث تدريجياً عن طرق للرسم أدنى من الطريقة المألوفة** (١٧٥٥) أو مثلاً : **نقد ساخر لمعرض ١٧٧٩، ها ها !! فلْنتَرَ ما في هذا النقد** (١٧٧٩) ، **أو مارلبورو[1] في معرض اللوڤر** (١٧٨٣) .

---

(١) جنرال انكليزي (١٦٥٠ - ١٧٢٢) اشتهر بأغنية شعبية رائجة حملت اسمه (المترجم) .

إزاء هذه الحملة الهوجاء، حاول بعض الفنانين الدفاعَ عن قضيّتهم، وكان لهم تحرّكٌ ملحوظ، فأوجدوا لجنة خاصةً لهذه الغاية (١٧٤٨)، وألغوا المعرض عام ١٧٤٩ (لكنما أقيم معرض عام ١٧٥٠، وآخر عام ١٧٥١، ومن ثمّ معرضٌ كل عامين) ونَشَروا كثيراً من المقالات والكتب، أما آراؤهم، فقد لخّصها مارمونتيل – بإيعاز من كوشان – وقال: «مَبْدَئي أنّ اللوحة أو التمثال، ليسا مُلْكَ الجمهور مثلَ الكتاب، والذي يتعرضُ لهما بنقد أهوجٍ يكون مسؤولاً مباشراً عن الضرر الذي يُلْحِقُهُ بالفنان» (**مركور دُه فرانس** – ١٧٥٩).

١ – ديدرو. – من الجائر ألاّ نرى في ديدرو إلا عالِمَ نَفسٍ مغامراً، ومدافعاً متطفلاً عن الأخلاق. فقد بزّ كلّ نقد في عصره! وإن لم يكن مؤسسَ النقد الجمالي، فهو، دون شك، أولُ من خاضَه[١]. فقد ظلّ على نَفَسٍ فلسفيّ، حتى عندما كَتَبَ فقرة **الجميل** في الموسوعة (الانسيكلوپيديا). لكنه، ابتداء من ١٧٥٩، صار يمُدّ **المراسلة الأدبية**، للكاتب والناقد الألماني فريدريك غريم°، بتقارير حول المعارض (١٧٥٩، ١٧٦١، ١٧٦٣، ١٧٦٥، ١٧٦٧، ١٧٦٩، ١٧٧١،

---

(٢) سيزنيك: ديدرو ناقد فني. (تاريخ الفن، ك ٢ ١٩٦٧).

١٧٧٥، ١٧٨١)، إلى جانب **بحث في الرسم** (١٧٦٦)، **وآراء في الرسم** (١٧٧٤) .

أما **المراسلة الأدبية** فقد كانت نشرةً نصفَ شهرية مكتوبةً باليد، ثم صدرت في مجلة (١٧٥٣)، وكانت ترسل إلى روسيا والمجالس الألمانية . ونـَظـَراً إلى فقدان الصور الفوتوغرافية، كان ديدرو يـُضطرّ إلى وصف اللوحات وصفاً كتابياً تفصيلياً، ولم يكن له أن يخشى نقمة الفنانين على كتاباته الجريئة .

لكنّ ديدرو كان يحكّمُ ضميره في نقده، وكان مزوّداً بالوثائق اللازمة للخوضِ في الموضوع. فقد طالع ليونار دُوڤينتشي ، وجان كوزان، وده پيل وشامبراي ولوبرون، واختلف إلى معارضَ عديدة، وترددَ إلى أكثر من مرسم (عند لاتور، لـُه موان، بوشيه، لا ﻏرينيه، جوزف ڤرنيه) وتثقّف على بعض الفنانين (شاردان، فالكونيه، پيكال) . وهذا الغنى من المعلومات، يـُسَـهّـلُ للأديب أن يـُفْـحِـمَ الفنانين (الذين لا يهتمون إلا للتقنية) والهواة (الذين يفضلون الآثار البسيطة على المواضيع الكبيرة) والجمهور الذي « ينظرُ إلى كلّ شيء ولا يقرّ رأيه على شيء » .

وكانت كلُ الأنواعِ الفنيةِ مقبولة، إلا « المسيحية المقيتة » لأن مبادئها ضد الطبيعةَ والأخلاَق . ويقول ديدرو — وقد كان

جاحداً — : « ولّى زمانُ اللوحات الكبيرة التي تصوّر المعارك، وزمانُ القتال والشجار »، وهو، فيلسوفاً خلوقاً، يفضّل الرسمَ الذي يذكّر — إلى جانب أخلاقية غروز — بالأطلال التي « تجعلك تجنح إلى الأحلام والكآبة » . على أن الموضوع وحده، في كل الأحوال، ليس كافياً، ويجب البحثُ في أبعاد الفكرة، يعني في التعبير الحامل هذه الأبعاد .

وكان ديدرو يؤمن بالوحي والإلهام . يقول : « قبل أن يمسِكَ الرسام بريشته، عليه أن يكون ارتعشَ عشرين مرة بموضوعه، وأصابَهُ الأرَق، وقام في الليل يمشي مفكراً، ثم هرول بالقميص، حافي القدمين، إلى ورقة يخطّ عليها التصاميمَ الأولى، على ضوء شمعة تلفظ آخرَ أنفاسها » . ربما لذلك، يقدّر شلحات غروز، وعلى العكس، يلاحظ عند لاتور هدوءاً بارداً ! وهو يرى أنّ الإلهام هو « فنّ ... أن يُبرزَ الفنانُ للبشر زاويةً مجهولةً أو بالحريّ منسيةً، من العالم الذي يسكنون » .

أما مصدرُ الوحي الأول، فالطبيعة . ولكي يُوفّقَ الفنان في إرضاء جمهوره، عليه أن يكونَ صادقاً، لدرجةِ أن ينتقي في نموذجه بعضَ التفاصيل (لا أن ينسَخَها، كما هي، كلّها، مثلما يفعل بوشيه) وأن يهذّبَ بعضَ النواقصِ الناتئة ! وإذا كان القدامى قد أبدعوا، فببساطتهم وقياساتهم المتناسقة .

ويتطرف ديدرو فيقول : « يبدو لي أنه يجب دراسة القديم لمعرفة التطلع إلى الطبيعة » . لكنّ العصرَ الحديث أبرز فعاليّة الألوان، وهي « النفحة الإلهية ... التي تهب الحياة » وجَمَعَ الجاهلَ إلى العالِم مع بعض الفنانين الذين عرفوا استغلالها : فالألوانُ في لوحةَ، لا يمكن أن تكونَ إلا نقلاً عن الألوان الحقيقية . يقول ديدرو : « إنّ ما يخلطه الرسّام على لوحة ألوانه، ليس لحماً ولا صوفاً ولا ضوءاً ولا شمساً ولا هواءً طلقاً، بل ترابٌ ونُسْغُ نَبات ، وعَظمٌ مكلّس، وحجارة مسحونة، وكلْسٌ معدنيّ . من هنا أنّ لكلّ فنان مَلوَناً [لوحة ألوان] خاصاً، وأسلوباً خاصاً وتقنيةً خاصة . ما هذه التقنية ؟ إنها فنُ إنقاذِ عددِ كبيرِ من التنافرات وتحاشيها »[١].

هنا، نفهم آراء ديدرو، فلاً نعجبُ من رؤيته يمجّد ديشايْس ويعتبره « رسّامَ الأمة الأول » لأنه يبحث في العُنف والإثارة، ويمدح داڤيد « لأنّ له روحاً شفافة »، ويمتدح ڤيرنيه لأنه يعتمد التنويع والضوء، ويتكلّم بشهقة عن شاردان، فيحلّلُ طريقته قائلاً : « في لوحاته، طبقاتٌ كثيفة من الألوان تغطّي الواحدةُ الأخرى ويبدو تأثيرها من الطبقة العميقة تدريجياً حتّى الطبقة الظاهرة . وهي تظهر، لمن يراها، كأنها لهاث على القماش، أو زَبَدٌ خفيف مرميّ عليه ... ومَن يقترب

---

(١) معرض ١٧٦٣ – طبعة سيزنيك – ص ١٣١ .

منها، يجدها مُكَثّفة مُسطّحة وباهتة. واذا ما ابتعد عنها، يجدها تزقزق من جديد »[1] . ويقف ديدرو قاسياً إزاء التفخيم الطنّان والفارغ (لدى ڤان لو وليبيسييه) والدوافع غيرِ البارزة والمبرّرة، ولَوْ كانت التقنية موفقة (لدى بوشيه)، وأخيراً إزاء التقنية الضعيفة (لدى پيار).

غير أنّ هذا التمسّكَ، يخلق الابتكار، وتلكَ المعرفةَ العميقة بالمسائل التقنية، والعنفَ والأسلوبَ الجليّ المعبر، كلّها عواملُ جعلت ديدرو يمهّد الطريق لإطلالة بودلير.

٢ – من ديدرو إلى بودلير . – بين ديدرو وبودلير، تكاثَرَ النقدُ الجماليّ وانتشَرَ، آخذاً مادّتَهُ من التيارات الكبرى التي تنازعت الفنّ المعاصر. وأبرز هذه التيارات، التيار الأكاديمي، وأبرز ما يمثلــه، آثار كاترمير دُه كينسي، ودُلِكْلوز! فمن هما؟

كاترمير دُه كينسي، هو نحّات متوسط المهارة، وعالم آثار، والسكرتير الدائم لأكاديمية الفنون الجميلة، وهو على ثقافةٍ عالية واطّلاعٍ على آثار أفلاطون والفكر الألماني[2] . وقد

(١) معرض ١٧٦٣ – طبعة سيزينك – ص ١٣٩ .
(٢) راجع شنيدر في كتاب : كاترمير ده كينسي وأثره في الفنون، وكتاب: الجمالية الكلاسيكية عند كاترمير ده كينسي (١٩١٠) .

نصّب نفسه مدافعاً عن المثال الكلاسيكي الأعلى، طوالَ اشتغاله في ميدانه (١٧٥٥ ــ ١٨٤٩) . وهو من المعجبين بـوِنكلمان، والعارفين بالفن المصري وبرخاميات البارثينون، والمطّلعين على المذهب الطبيعيّ لدى فيدياس . وينادي كاترمير بفنٍ يُثقّف الشعبَ إذ يعالج مواضيعَ وطنيةً، ويبتعدُ عن التصاوير والمشاهد والطبيعة الميتة . وإلى ذلك، يرفض تقليدَ الطبيعة التي يعتبرها ناقصةً، فالفنّ نقلٌ وانتقالٌ، والبساطةُ والتعميمُ لا تمسَخان الموضوع، بل تستخاصان منه الأهمّ وتُركّزانٌ فيه على الطابع العام . ويُطري كاترمير، تماماً كالأكاديميين الكبار، على أولويّة اليونان وضرورة اعتناق نِسَب متناسقة، وعلى الترتيب الصافي والهادىء الواضح . أماَ أعلى درجاتِ الفنّ، فالهندسة، وأما أسلمُ طرقِ الرسم، فتقليدُ النحت، في وضوحِ التقاسيم والتدَرّجات . وهكذا، انطلقَ كاترمير من المثالِ الكلاسيكيّ، وابتدع لنفسهِ في النهايةِ مثالاً نيوكلاسيكياً .

الممثل الثاني للتيار الأكاديمي، هو دُلكْلوز، الذي يدين بالكثير لكنيسي . ودلكوز، هو تلميذ داڤيد (وقد نال عام ١٨٠٨ مدالية على لوحته **اندروماك**) . وُلد عام ١٧٨١ وتوفي عام ١٨٦٣ . وظل ابتداء من ١٨٢٢، وطوال أربعين عاماً، في جريدة **لـه جورنال دي ديبا**، المدافعَ العنيدَ عن المذهبِ

الأكاديمي [1] . وكان يبشّرُ أنّ « الذوقَ الفرنسيّ نبيلٌ ومرهف » كما كان يعجب لهوراس ڤيرنيه ودُه لاروش، ويرفض دو لاكروا لأنه « يجمعُ مشاهد شنيعة »، وينقصهُ الاسلوب ولا يتوصل، رغم طاقته، إلا إلى الغموضِ والذوق البشع والغرابة . ويقول : « إنّ للرومنطيقيةِ طابَعاً متصنّعاً خارجاً عن الطبيعة العفوية » (١٨٢٤) .

وجاء إنچر ، فوافق كينسي على « مبادئه السليمة » . لأنّ المبتذَلَ يؤدي إلى العنف والمغالاة والبشاعة والقبح و «اللوحات المدرسية » . والاستاذ إنچر هو الكاهن العنيد في معبد الجمال . وهو يعتقد أنّ ذوقاً مرهفاً يستطيع أن يكتشفَ، لا الجمال المثالي وهو سخافة، بل جمالات الطبيعة، كما فعل اليونان وأئمة النهضة (رافاييل، دِل سارتو، جول رومان وتيتيان) . يقول : « هل الطبيعة تتغيّر ؟ هل الهواء والنور يتَغيّران ؟ هل أحاسيس القلب الإنساني تغيّرت منذ هومير حتى اليوم ؟.. ليس من جوهرٍ جديدٍ للفن بعد فيدياس وبعد رافاييل، الاّ استمرار العملِ بعدهما على ديمومة اتباع الصحيح وعبادة الجمال ... فالقسم الأهم مِن فَنّ الرسم، أن نعرفَ أجملَ وأنسبَ ما انتجته الطبيعة من هذا الفن، ليُصارَ إلى الاختيار وِفقَ الذوق الشخصي

---

(١) باشيه : دلكلو شاهد عصره (١٩٤٢) .

وطريقة الإحساس بالقدامى » . طبيعيّ إذاً، أن تكون مبادىء إنجر التقنية تبريراً لطريقته الفنيّة . فها هو يقول : « الرسم هو نزاهة الفن نفسها ... ويجب الرسم بنقاوة وشمول ... كما يجب تشكيل النماذج بصدق وبدون تفاصيلَ دقيقة . وتجيء الألوان فتضفي على الرسم تزويقاً إنما تبقى مزيِّنَةً خارجيةً ليس إلاّ ... وعلى اللمسة، مهما كانت لَبِقَة، ألاّ تكونَ ظاهرة، وإلا تُفسد البراعة »[1] .

ظاهرة مشتركة لدى نقّاد هذه الفترة : الاهتمام بالموضوع ، وتذوّق الطريقة الغُرَيرِيّة[2] التي تكوّن الايهام . وتتنازع الآراء حول الالتزامات الأدبية والسياسيّة، وحول الصداقات والمزاج المتفاوت .

ويطل ستندال !!! فإذا هو من رعيل الرومنطيقيين[3] . وقد بدأ هاوياً، يؤمن أنّ « الجمال هو وَعدُ السَعادة »، ثم راح يطّلع عــلى أئمة النهضة وعلى بادرة النعمة عند پرودون . وكان له اشمئزاز من البشاعة والزعل والسخافة،

---

(١) ده لا بورد : إنجر (١٨٧٠) .
(٢) والغريرية فرشاة من وبر الغرير يستعملها الرسامون (المترجم) .
(٣) ستندال : متفرقات فنية (١٩٣٢) وفيه سرد عن معارض ١٨٢٤ و١٨٢٧ – راجع أيضاً : ستندال والرسم الفرنسي في عصره – بقلم غوديبير ، في مجلة « الفكر » عدد ١١٤ ، نيسان ١٩٦٤ .

واستنتج أنّ العاطفة غالباً ما تؤدي إلى « النوع الأبله » من الفن، ولم يعد صاحبنا « الذي عرف روسيا » يؤمن بالعمالقة الفنانين . فالفن القديم « يزهق »، والإنسانية التي يمثلها داڤيد « جامدة »... بعد هذا، فلتحيَ الرومنطيقية، ومن ثم الشَغَفُ والولَهُ والمذهب العصري .

لذلك، نرى ستندال يقطع شوطاً بعيداً ويتقدّم عما كان عليه . فقد تخلى عن غيرين وشيفر وأقرّ أنّ ڤيرنيه، رغم مواضيعه العصرية، يفتقر إلى الولَه والتقنية . وبعدما انتقد بعنف ظاهرةَ « الحزن والغمّ » في لوحة « **مجازر سيو** » لدولاكروا، عاد فأقرّ لهذا الأخير « باحساسه بالألوان، وهذا كثيرٌ في هذا العصر العابق بالرسم» (١٨٢٤) . وبعد لوحة **سارداناپال** ، قال ستندال عن دولاكروا، إنه « فنانٌ ناشئ ذو موهبة غنية »، وإنه « قد يخطئ لكنه، على الأقل، يجرؤ أن يكونَ هو نفسَه » ... وقد التقى به ستندال عند جيرار ، وشجّعَهُ قائلاً : « لا تُهمِلْ أيّ عاملٍ يجعلك عظيماً » .

إلى جانب ستندال، يبرز اسم آخر : جال (١٧٩٥ – ١٨٧٣) صاحب **القاموس التاريخي** . وهو موظف في البحرية، متحررٌ، صديق ڤيكتور هيچو، تَرَكَ بيانات رشيقة حول المعارض (١٨٢٤، ١٨٢٧، ١٨٣٣) وفيها اعتمَدَ طريقة الحوار ليواجه الآراء بعضها ببعض . وهو يمدحُ، بنقدٍ مفصّل، « **مجازر**

سيسُو » على أنها « أجمل لوحة في المعرض، لأنها اكثرها تعبيراً»، ويمتدح مشاهدَ كونستابل لأنها « الطبيعة نفسُها » . ويسجّل تقليد القديم عند إنجر الذي « يخاطبنا اليوم بلغة رونسار » كما يتحمّس جداً لدولاكروا ويقول : « الاستاذ دولاكروا يمتلك موهبة الابتكار، والقريحة الفياضة، والثقافة الرفيعة، وعشق .، وخيالاً مجنحاً فيه أحياناً مغالاة، لكنه فريد وعجيب تصب، في إبداعاته نَفَثٌ شيطاني، وفي عمله الجَسور ء من الفتنة » . ويُبدي جال إعجابه « بالوقار الجليّ » لوحة تمجيد هومير، لأن لإنجر طاقةً فريدة : « وله إيمان مله، ايمانٌ لا يتزعزع » (١٨٢٧) . وتماماً كما ستندال، دما امتدح جَولات هوراس ڤيرنيه، أقرّ بأنه رسامُ « أمورٍ غيرة ... تفتقر إلى الوحدة، واللُحمة، والموضوع » (١٨٣٣) . أما معارض جال ، فانها، بوسع آفاقها وحزم أسلوبها، تكوّن أفضلَ نقدٍ فنّي جماليّ لفترةٍ ما بين ديدرو وبودلير .

ب – دولاكْرْوا

إن آراءَ دولاكروا حول الفن، مجموعةٌ في **المراسلة** (طبعة جوبان – في خمسة أجزاء) وفي **المذكرات** (طبعة جوبان – في ٣ أجزاء) وفي مقالاته المجموعة تحت عنوان : **آثار أدبية**

(طبعة كريس – في جزأين ، ١٩٢٣) وهي أهمُ حتى من مذكراته .

من كل هذه الكتابات ، يمكننا أن نجد عند دولاكروا ثلاث نواحٍ : تاريخاً للفن ، نظرةً جمالية ، ونقداً جمالياً . فماذا عن كلّ ناحيةٍ منها ؟

١ – تاريخ الفن حسب دولاكروا . – عرض دولاكروا لآراء وملاحظاتِ كبار الفنّانين مدى العصور ، وخاصةً للرسامين منهم . ومعَ أن النصوص كُتِبت خلال أربعين عاماً ، يلفت النظر فيها وحدةُ النظرية أكثرَ من اتساع المواضيع وشمولها . وقد سبّبَ دولاكروا في تاريخه للفن هزّةً كبرى بين الرومنطيقيين كما بين الكلاسيكيين والواقعيين .

فدولاكروا ، العصري ، معجبٌ بالعصور القديمة . وقد عرف كيف يتذوّقُ ابتكارَ مصر القديمة ، وأشوريا ، وكيف يعي أكثرَ من لون للجمال « ليس للفن أن يحْصَرَ في مدرسةٍ واحدة » . وتماماً كما ونكلمان وهيچل ، يؤكد دولاكروا أن النحتَ بلغَ ذروتَه مع اليونان ، ويقول : « لقد انتجوا آثاراً متكاملة ، أمسَت نماذجَ يصعبُ تجاهلها » . « وكانت معرفتهم للرسم واعيةً كما معرفتهم للآداب » ، وكانوا يطرّزون بالشِعر كل شيء لديهم . فهل يجب تقليدهم ؟ لا يعتقد دولاكروا ذلك ، لأن آلهتهم

وأبطالهم لم يعودوا آلهتنا وأبطالنا ، ثم إن الرسم عندهم كان مستقلاً تماماً عن النحت. إنما يمكن استيحاء فنهم في البحث عندهم عن « التعبير في أبعاده الصحيحة ، عن الطبيعيّ والمترفّع النبيل » . أما القرون الوسطى ، التي يراها دولاكروا بربريةً ، فيعجبه فيها عنفُها وأصالتُها الغريبة وليلها الدامس ، ولا تعجبه قط آثارها الفنية . وأما الأوّلون ، الذين عَرَفَ إنجر كيف يراهم بعين ثاقبة (نَقَلَ إنجر لوحة جيوتو **الوضع في القبر**) فلم يكن دولاكروا يرى عندهم إلا جفافاً وفقراً وذوقاً صبيانياً وفاسداً نحو التفاصيل السَخيفة : وكان هذا يبدو له بعيداً عن « العظيم والخالد » .

وعلى العكس، فإنّ مازاشيو « ضخّمَ طابع الرسم » . وها دولاكروا يتلمس عند رافاييل، إله الداوودِيين (أتباع الرسام داڤيد)، السحرَ، النعمة، وأناقةً غيرَ مبتذلة، ويمتدح عبقريةَ رافاييل المبتكرَة، ووضوحَ أسلوبه، أكثر مما يمتدح آثارَه نفسَها، التي يتخللُها أحياناً بعض الشوائب .

واذا كان الأومبريّون [1] قد بلغوا الكمال في أسلوبهم، فإنّ آخرين ، أيضاً، بلغوا كمالهم : فهذا ميكالانج « سيّد الفن

---

(١) نسبة إلى أومبريا — مقاطعة في إيطاليا الوسطى، يجتازها التيبر . الأومبريون اشتهروا بمجادلاتهم التي دارت حول بعض الفن الوصفي (المترجم) .

الحديث » يخلق روائع العري حيّة شهوانية، وإن كان أحياناً غامضاً ومتصنعاً. وهؤلاء فنانو البندقية، وخاصة ڤيرونيز، الذين لم يكونوا ساحري اللون فحسب، بل رسّامي الحياة نفسها.

وبعد عصر النهضة، حلّ عصر الإنحطاط، لأن ممارسة تطبيق القواعد المدرسيّة، حلّتْ مكان الخيال المبدع الخلاق. فاجتاح الفنّ، وخاصة الفنّ الايطالي، موجةٌ من الروتين والسخافة. ولكن، لحسن الحظ، تبقى بعض الاستثناءات، اذ قام، هنا وهنالك، فنانون عرفوا كيف يعبّرون عن الإنسانيّ بشكلٍ جديد وقويّ. وقد أحب دولاكروا النماذج الشعبية عند موريلّو، وخاصة العذارى عنده، اللواتي تظهر مثاليتهنّ من خلال أصلهن العامّي. ويرى دولاكروا أن رامبرانت، الذي أعطى لوجوه بَشَرَة تعبيراً عميقاً فَجَمَعَ قبل غيره الشكل والعمق، هو « رسّامٌ أعظم من رافاييل ».

لكنّ دولاكروا، يتوقفُ عند اثنين من رسامي القرن السابع عشر، هما پوسان وروبنز. فما هي نظرته إلى كل منهما؟

يرى أن پوسان هو « أحدُ المجدّدين الجريئين »، وأنه درس الطبيعة ليبحث فيها عن « الكوامن التي تنتجها الطبيعة »، وأنه ضحى بالتفاصيل في سبيل الكلّ، فعرف كيف يؤلف انسانية بطولية بتركيبات عابقة بالتناسق والعظمة. لكنّ المؤسف، أنّ

هذا العبقري العظيم ضحّى باللون : « كيف لم ينتبه إلى أنّ لوناً فاقعاً مزهواً، إذا كان يسرق من أهمية الأجزاء الباقية، فإنّ لوناً خاطئاً ونافراً يُظهر السوءَ نفسَه ويثير نفور الاحساس عوض أن يُثيرَ دهشته وإعجابه ؟ » .

أما روبنز، فلا يرى دولاكروا عنده نُبل پوسان . « أحياناً أعارضه، واناقشه اشكاله الضخمة وخطأه في البحث وفقرَه في الأناقة » .

ويرفض دولاكروا، عند داڤيد، أجزاءاً منسوخةً نسخاً (السيقان في **هوراس**) لكنه يقرّ بأنه رسّام صورٍ مبتكر . كما يحدّد دولاكروا أن غرو تجرأ على رسم «أموات حقيقيين ومرضى حقيقيين » وفعل ذلك بِشَمم، إذ « رَفَع المواضيع الحديثة إلى درجة مثالية » . وإنّ پرودون مبدعٌ في رمزياته، وكونستابل مبدعٌ في تقنيته (تنويعه في الصور) . ومن جهة أخرى، يصب دولاكروا لعنته على إنجر والواقعيين، لأن انجر خارج عن جو عصره، ومحنّط في رسم متقهقرٍ رجعيّ، (المتصنع الغامض عوضاً عن الواضح الطبيعي) ويفتقر إلى التلاوين، وفي فنّه يطغى الهوى والهوج على سحر تقليد القديم .

وينتقل دولاكروا إلى ميليه، فيرى عنده «عاطفة عميقة لكنها مدّعية، تتَخبّط في تنفيذ غامض أو باهت» . وقد كان هذا

الفنان الذي في « الثامنة والأربعين » يضايق دولاكروا. أما رأي هذا الأخير في كوربيه، فأنّه لا تنقصه التقنية بل إنّ أساوبه هو التنكّر للفن لأنه يقلّد البشاعةَ لا الجمال. ويخاطبه دولاكروا قائلاً: « أيها الواقعيّ اللعين، اتعتقد أنك وُفّقْتَ إلى إيهامي بالمشهد الذي رسمته لي؟ أنا أهرب من الواقع المرّ، إلى الآثار الفنية. وما يهمّني أشخاصك الذين أصادفهم في الشارع ويغنونني عن تقليب صفحات كتابك؟ فانا، والله، احوّل نظري عنهم، إذ أصادفهم، لأنك تُريني من خلالهم كلَّ مَظاهرِ القذارة والبؤس[1] ».

٢ ــ نظرة دولاكروا الجماليّة. ــ من خلال هذه المجموعة من الآراء المتسَلسِلة أعلاه، تتكون لنا نظرة جمالية للخَلْق الفني.

فعلى الفنان أن يجد مصدراً لوحيه، الذي يُفسده الضغط والإرغام. فپوسان مثلاً كان يهرب من پاريس حيث كانت تُفْرَضُ عليه أعمال زخرفية. ولإبداع الابتكار، يلزم عملٌ متواصل، وانتاج آثارٍ عديدة، ولا علاقةَ لهذا الابتكار مع التسلسل الترتيبي التقليديّ للأنواع الفنية: « النوع الجيّد، هو الذي بلغ الكمال ». وبعد، فالعمل هو جهدٌ شخصيّ، وليسَ فرضاً مدرسيّاً، لأن « المدارس الحديثة ... اثبتت

---

(١) الآثار الأدبية، الجزء الأول، ص ٥٩.

بسذاجة أن الجميل لديها لا يكون إلا في مجموعة من التحصيلات والاجتهادات » . وهذا وهم خاطئ ، لأن على كل فنان أن يخلق التقنية الملائمة لأسلوبه . وكذلك، فتقليد النموذج، ببساطة ونقاوة، يمكن أن يكون تمريناً مفيداً، لكنه يبقى بلا علاقة مع الفن الخالص .

ويمكن الظن في أن دولاكروا بَشّر بمذهب حديث للمواضيع، منسجم مع المذهب الحديث لتقنيته . لكن هذا الظن في غير محله . فهو نفسه يقول : « لا اميل أبداً إلى العصر الحاضر. والأفكار التي تهز معاصري اليوم، لا تهزني في شيء، فكل تفضيلي عائد إلى الماضي ... والمواضيع الحديثة صعبة المعالجة بغياب العري وفقر الملابس » ... وإذا كان دولاكروا يستوحي مواضيعه من الماضي ، فلكي يبرر ملوناً اكثر إشعاعاً . وذلك، ليس للون المحلي، وهو شكل من اشكال الواقعية، إذ بعدما يرسم الالبسة والاسلحة، حسب الوثائق الاكيدة، كان يخترع جهاز المحاربين الصليبيين. وكان عاشقاً للموسيقى التي هي « اصطلاح ليس إلا » لكنها لغة حية متكاملة .

على أن الموضوع ليس الفكرة . ولا يكفي للفنان انتقاء موضوع مناسب لشخصيته، بل يجب تطويع الموضوع للفكرة الحيوية . وهذا هو دور الخيال « منبع العبقرية » . ودون أن يدري، يلتقي دولاكروا هنا تياراً فكرياً قديماً ووسيطاً كان يرى

الافكار هكذا . ومن أبرز ممثليه : ديون (التعبير عن الكائن الخفي)، فيلوسطراط (الخيال يرفع إلى المثال الأعلى)، أفلوطين (الخيال يساعد في التفوّق على الطبيعة)، سينيسيوس (الواقع الخارق للطبيعة)، القديس أوغسطينس (الخيال، قوة غير مباشرة بين الرؤيا الجسدية والرؤيا الروحيّة) الخ... [1]
وهكذا، فإن الخيالَ يخلق الصورةَ المرئية التي عنها ينبثق الأثرُ الفني . وهذه الصورة هي كل شيء : « إنها الصفة التي عليها أن تَطغى، والصفاتُ الباقية تأتي بعدها » . من هنا، يمكننا ان نؤكدَ على كلاسيكيةِ دولاكروا .

لكنّ هذه الصورة، لكي تكون حيةً حيوية، يجب أن يكون فيها تضادّ : « في كل شيء، أول ما ينبغي مزجه مع الصورة، تضادّ الخطوط الرئيسية التي تلفت النظر عندما يمسك الفنان بريشته » . إنه التنكر للموازاة والانضباط باسم الحياة والحركة . وإذ كان دولاكروا يحلم برسمٍ متناغم، فَهِمَ القيمة التأثيرية لبعض الصور التي فوق التصوير : «هذه الصور، هذه الاشياء، التي تبدو هي نفسها للناظر النبِه، هي جسر متين يَعبره الخيال ليدخل إلى أعماق الاحساس الساحر الذي أشكاله هيروغليفية،

(١) راجع سفوبودا : النظرة الجمالية عند القديس اوغسطينس (١٩٣٣)، وده بروين : النظرة الجمالية في القرون الوسطى (١٩٤٧) . وأسونتو : النقد النقد الحالي في القرون الوسطى (١٩٦١) .

لكنها ليست هيروغليفية جامدة تقلّد أحرف المطبعة » .
المهم لا أن نختصر الحركة فحسب، بل أن « نكبّر ونطيل الاحساس، بشتى الوسائل » ...

لهذا، على الأثر أن يختمرَ كثيراً . وفي الدروس التمهيديّة، لا ضيرَ من استعمال النموذج، جزئياً، لا لوضع التفاصيل، بل لتلافي الميل إلى تقليدها دائماً . والأهم، ان يتم التنفيذ فوراً، في حمأة الاحساس . « يجب، أمام اللوحة، أن يستقلّ الخيال استقلالاً تاماً » . كما يجب استيعاب الكلّ وإهمال الجزئيات غير المفيدة والتضحية بها . وبراعة التضحية هذه، هي « أعظم البراعات » لأنها تتطلب خيالاً قوياً خصباً، ورؤيا جديدة للموضوع، وتؤمن عندها التبعية التامّة للخطوط الرئيسية التي هي أول ما يلفت النظر » ... من هنا، انّ عمل الفنان يتآخى مع عمل الذاكرة الذي يختصر الذكرى .

أما الإطار، فعطاءٌ من الطبيعة : فرسم الفنان ليس إلا تأديةً لهذا الحدّ في الاطار المحيط . إنه النفحة التي تثير الدهشة وتعبّر عن الشخصية، فهي قد تؤدي إلى التشويه . وبفضل الجمع بين النيّر والمظلم، بات للرسم الحديث وسيلةٌ رائعة في التغشية بالظلام كل ما هو غير مفيد ولا معبّر، وفي الإبراز للنور كل ما هو اساسيّ .

وقد تظهر الاشكال بتناقضات تخطيطيّة، بينما الألوان تؤمّن وحدة اللوحة وتكاملها. فلا يمكن للطبيعة ان توحي إلا بانطباعات جزئية، لكنها تؤدي إلى إغراق اللوحة في الطابع الباهت ان لم يحسن الفنان ضبط الفوارق في الألوان، «اذا ما اعتقدنا بأن الطابع الباهت هو عدوّ للرسم، فإننا نرى كل رسم ابهت مما هو... لذلك، يجب خلق التناسق في كل أجزاء اللوحة». على كلّ، فإن للتناقض في الفوارق، أثراً في نجاح اللوحة، وتأتي اللمسة الأخيرة فتجعل للّوحة وحدتها وتناسقها... وبعد كونستابل مارس دولاكروا تقسيم هذه الفوارق، فسمّى «تخميلاً» (أي جعل الشيء مخملياً) تشابك لمسات متعددة الألوان، تعطي المادة ما يوهم أن القماش ذو انعكاسٍ ماسيّ. وهذا التجديد في التقنية، هو الذي يساعد على خلق عوالم وهمية!

وهذا النشاط الخلاّق، هو مذهب بحدّ ذاته، وهو، في الوقت نفسه، دعوة واثبات ونجدة. فالعبقرية الفنيّة هي شكل من أرفع أشكال الانسانية. أما العزلة التي، رغم ذلك، يُنفى الفنان إليها، فعائدة إلى كون الروح الديموقراطي والطابع الخطابي عند الفرنسي لا يشجعان الفن الارستقراطي بحسب تحديده، والذي هو حامي النخبة وهمّها الأفضل.

٣ ـ دولاكروا، الناقدُ الجماليّ. ـ لم يصلنا من دولاكروا،

حول أيّ أثر فنّي معيّن، ايّ نقد منهجيّ تام. لكنما في **المذكّرات** بعض الملاحظات الخاطفة الّتي لا تخلو من النقد؛ ومن جهة أخرى، فإنّ للنظرة الجماليّة أن تنطبق على مواضع معيّنة.

وأسهل أنواع النقد تحديداً، النقد السلبيّ. وهو موجّه، خاصةً، إلى قواعد الفن المزعومة، وإلى المفهوم الواقعي للفن. فمنذ أيار ۱۸۲۹، ظهر مقال في مجلة **لا ريفو دُه باري** (مجلة باريس) بعنوان، «نقد في مادة الفن»، رَفَضَ «وزيري الجمهور» المعادين «للخيال المنفتح». وعقد دُه پيل علامات من الصفر إلى العشرين ... وكان اساتذة المدرسة هؤلاء، يرجعون إلى الماضي فيقيسون عليه عوضَ أن يقدّروا الإبداع الابتكـــــار.

ولكن، لا تستسلمنّ لكلِ ابتكار، فالابتكار والإبداع الحقيقيان، هما عَمَلا الخيال الخلاّق. وهذا اكثر ما يفتقده كوربيه، الذي اتهمه دولاكروا بأنه يفتقر إلى الخلق والحسّ المرهف. والذي اعترف له، إلى ذلك، بحسنات موفقة في التنفيذ. وحول لوحة **المستحمّات** كتب دولاكروا يقولً: «عجبت لهذا النتوء في لوحته الرئيسية هذه. ولكن، بئس اللوحة وبئس الموضوع! فالابتذال ليس فقط في الاشكال، بل حتى في فكرة اللوحة! ابتذال وعدم فائدة، وغموض يغمض على اللوحة موضوعها. فماذا على هاتين المرأتين فيها من تعبير؟

امرأة بورجوازية جسيمة، مديرة ظهرها، وعارية تماماً إلا من رقعة مرسومة بإهمال تغطي القسم الاسفل من استدارة مؤخرتها، وهي خارجة من بركة صغيرة لا تبدو عميقة وتكاد تكفي لغسيل الرجلين، وتؤدي حركة لا معنى لها، وإلى جانبها امرأة أخرى، يُفترض أن تكون خادمتها، جالسة على الأرض ومنشغلة بخَلْع حذائها[1] ».

ويستمر دولاكروا في احتقاره للقواعد، فيرفض — باسم تطور التقنية — أساليب العصور الأخرى، واشهرها البرودة التي تتجلى في استعمال الدوائر، واعتماد التفاصيل الصغيرة، واللون النيّر. ولكنّ هذا النقد اللاذع لا يتوجه إلا إلى اللوحات التي تفتقد التأثير. أما التي فيها تأثير وإبداع، فلا أهمية معها للتفاصيل والهفوات الصغيرة، لأن المشاهد لا يتنبّه عندئذ إليها. وهذا دولاكروا نفسه يقول أمام لوحة ديكان الشهيرة **يشوع** : « عندما تأملتها عن كثب، رأيتها خليطاً مبهماً ومجموعة أشكال سقيمة ومتعرّجة ؛ أما عن بُعد، فقد تنبّهت إلى أن ما يكوّن جمال هذه اللوحة، هو توزيع بقع الضوء والزمَر، الذي جعل اللوحة تبلغ حدّ الروعة ».

---

(١) المذكرات — ١٥ نيسان ١٨٥٣ - الجزء الثاني ص ١٨ و١٩. — راجع بالمقابل رأي برودون في اللوحة نفسها ص ٥٤ — ٥٥.

هذا عن النقد السلبي . أما النقد التوضيحي والتقريظي، فأصعب، إذ لا يمكن تبرير إحساس العاطفة، وإن كان يمكن إبراز الابتكار في المفهوم والاساليب، طالما أن القوة هنا، حصيلة الخيال الخلاّق. فاللوحة التي أثارت عند دولاكروا «أحساساً قوياً» اثناء رحلته إلى بلجيكا، كانت **الرفع على الصليب** للفنان روبنز، في متحف آنڤير، التي لاحظ الطابع الإيطالي فيها فكتب يقول: «إن فيها أسلوباً ميكالانجياً يضفي روعةً على أبعاد اشخاصها ويعطيها أثراً مخيفاً. فالنسبة في القياسات تؤثر كثيراً في قوة اللوحة». لذلك، فإن صورةً عن اللوحة، لا يمكن أن تؤدي الأثر الذي تؤديه اللوحة الأصلية. ويضيف دولاكروا أن الرسّام [روبنز] «ما زال ناشئاً وهمه أن يرضي المتحذلقين» لهذا، أهتم بإتقان الطيّات وتصفيفات الشعر. لكنّ دولاكروا يعترف لروبنز ببعض الابتكار: «في القسم الأوسط من اللوحة، بعض التحرر، رغم أن راسمها اكاديمي تقليدي، وخاصة في مصراع الحصان»، ثم يلاحظ الاساليب التقنيّة: «في المصراع الأيمن، نلاحظ تحضيرات كثيفة الألوان كالتي اقوم بها غالباً، وفوقها التماع الدهان، خاصة عند ذراع الرجل الروماني حامل العصا، وعند اللصين اللذين يتمّ صلبهما».

وفي سياق نقده كذلك، يحقق في الآثار الفنية، مبادئه الشخصية، فها هو يقول حول لوحة **حمل الصليب**: «إن

سيطرة الضوء واتساع الأبعاد، لممّا يؤدي إلى فقدان اعتدال اللون، ومن ثم إلى غياب اللون مطاقاً. والمغالاة المعاكسة، تفسد اللوحات الكبيرة التي ينظر إليها من بعيد، كرسومات السقوف مثلاً، التي تفوق فيها پول ڤيرونيز على روبنز ببساطة مواضعه واتساع المسافات الضوئيّة لديه».

وخلاصة القول، إن هذا النقد ليس إلا نقد رسام لا ناقد. ففي معالجتــه لآثار غيره، بقي دولاكروا متمسكاً بنظرته الجمالية الخاصة وبأسلوبه. وهو، وإن أعلن أنّ ثمة أنواعاً عدة من الجمال، لم يستطع التخلي عن شخصيته كي يكون موضوعياً.

ج – بودلير

يجمـعُ الدارسون، أن بودلير أفضل ناقد جماليّ في القرن التاسع عشر. ذلك، لأنه اثبت لديه مواهب من أندر ما تكون المواهب: المعرفة العميقة للآثار الفنية، الحدس في المذهب الجمالي، الاسلوب النقدي النقيّ، وأخيراً – والأهمّ – عبارة مبتكرة غنية ونقيّة، أروع ما فيها أنها عبارة شاعر[1].

---

(١) راجع: نوادر جمالية (طبعة لوميتر – ١٩٦٢) – وجمالية بودلير لفران. (١٩٣٣) – ومعرض ١٨٤٥ (١٩٣٣) وكتاب كاستيكس:

فكيف تثقف بودلير، وكيف تطوّر؟ وما هي نظرته الجمالية؟ وماذا عن بودلير الناقد؟

١ — ثقافة بودلير وتطوره. — بدأ الفن يغزو بودلير، منذ حداثته، في مرسم أبيـــه، الذي كان رساماً هاوياً، وخلال زياراته المتعددة للّوڤر. وبعد انتهاء دراسته، كانت له علاقات مع عدة رسامين (بواسار، وده روا الذي كشف له دولاكروا) وعدة كتّاب في الفن (خاصة أرسين هوسّاي الذي كان يكتب معه في مجلة **لارتيست** [الفنان]). وفي مجموعته الشعرية **أزهار الشر** نجد عدة قصائد مستوحاة من رسامين أو مصورين (دولاكروا، كالو، ڠيرين، ڠويا، مورتيمير، ڤيرنيه، ميريون، ڠولزيوس).

أمّا كتيّبه **معرض ١٨٤٥**، فهو أول بحث له؛ وقد تنكر له في ما بعد لبعض مقاطع وردت فيه (حول أهمية الرمز في الرسم، وحول مدح في هوسّولييه). وفي هذا البحث، يشهق لآثار دولاكروا وانچر ودومييه وكورو، ويحذر من ڤيرنيه وديڤيريا وميسونييه. وفيه أيضاً، يجعل اللون مقابل التلوين، والعمل مقابل الإتقان، ويبحث عن عبارة تجسد الحياة الحديثة.

النقد الجمالي في فرنسا في القرن التاسع عشر (١٩٥٦) وكتاب تاباران: الحياة الفنية ايام بودلير (١٩٤٢). وكتاب كاستيكس: بودلير الناقد الفني (١٩٦٩).

وأما في **معرض ١٨٤٦** ، فنتبيّن لبودلير نهجاً واضحاً . فهو لم يتّبع فيه طريقة مدرسية ، بل عرض بحثاً في الرسم (حول اللون ، والصورة والمشهد) . وفيه غاب الوصف المجرد ، لتظهر اعتبارات المزاج والرومنطيقية (وهي عصب الفن الحديث) والتناغمات ، والاختصار والذكرى والانيق والمبتذل ، وألاعيب العاطفة والاحساس وبطولة الحياة الحديثة .

بيد أن أهم هذه الكتابات ، **معرض ١٨٥٩** ، حيث امتلك بودلير مبدأه الجمالي ، ووقف ضد التيار الواقعي (ومذهبيّاه الاساسيان : شانفلوري ودورانتي) لأن «الاحساس بالحقيقي... يخنق الاحساس بالجمال » . وبالمقابل ، يمتدح أثر الخيال الذي جعله معياره الاساسي .

ويضاف إلى كتاباته النقدية ، دراسة عن دولاكروا ، خصصها لشخص الرسام ، ودراسة أخرى عن قسطنطين غيز ممثل التأنق الفائق ، وأخيراً يضاف إليها كتابات في تشجيع مانيه .

٢ ــ نظرة بودلير الجماليّة . ــ تنحصر نظرة بودلير الجمالية في جمالية الإبداع الفنّي .

فهو يرفض التحديدات المتزايدة . فالفن ليس تقليداً أعمى للطبيعة ولا تطبيقاً لأساوب معين . ويرى الطبيعة « باهتة » ، لا تعبير فيها ولا مسلّمات مطلقة . إنها « قاموس » فيه الدوافع

ليس إلاّ، وعلى الفنان أن يعبّر عنها « بلغة اكثر سهولة وإشعاعاً » وأن «يجعل الانسان مكان الطبيعة » . لأن الفن ليس بؤرة للأساليب والمفاهيم، وليس تطبيقاً أبلهاً سخيفاً لقواعد جامدة اصطلاحية . والمدارس لا يمكن أن تفيد إلا الفنانين الذين بلا شخصية، لأنها تحفظهم من الشك والتردد . أما الفنانون الكبار ، وهم قلّة ، ففوق القواعد والمدارس والمفاهيم . يقول : « قليلون هم الرجال الذين يستاهلون أن يحكموا، لأن قليلين من لهم الوله الكبير » .

إذاً، فمن أي تكوين، ومن أية طبيعة، تهلّ هذه العبقرية الساحرة التي تصنع الفنان العظيم ؟ .. إنه مزاج محموم غنيّ بالخيال الخلاّق . فالخيال ، لدى بودلير ، موهبة المواهب المتفجرة، و « ملك الطاقات الإبداعية » لأنه « من طينة لامتناهية » . والخيال « يفصّل الإبداع والخلق بوسائل خاصة، وفق قواعد خاصة لا توجد منابعها إلا في عمق أعماق النفس، وهنا يولد عالم جديد » . فالفنان عندها خالق كون وهميّ، والجمال آنئذ رؤيا جديدةٌ للعالم . عندها، على حضارتنا الحاضرة، كما الحضارات السالفة، أن تجد تعبيرها الفنّي . « والفنّان الحقيقيّ، من عرف، في رسمه، كيف ينزع من الحياة الحاضرة، ناحيتها الملحمية، وكيف يرينا ويفُهمنا، باللون والصورة، كم نحن عظماء وشاعريون في ربطات اعناقنا وفي أحذيتنا اللماعة » .

ولكنّ الجميل، وهو الغريب أيضاً، يجعلنا مسبقاً نحسّ بما هو فوق الطبيعي . « الجميل دائماً غريب » . واذا كانت الرومنطيقية « أحدث تعبيرٍ عن الجميل »، فلأنها « حميمة وروحية وناهدة نحو اللانهاية » .

ثم ان الجميل واحد موحّد . وحتى إنجر يفتقر إلى « المزاج الحيويّ الذي يكوّن حتميّة العبقري »، مع أنه كان تحت تأثير مزاجه المرهف، ومحبته لتقليد القديم، وتذوّقه للفن القديم، واعجابه برافاييل وبمثال مطواع أعلى . بينما دولاكروا ، على العكس يمتلك خيالاً خصباً يعبّر، بأساليبه الخاصة، عن « الطابع المذهل في الاشياء » .

وتماماً كما الفكرة المطواعة، على التقنية أيضاً أن تكون إبداعاً وخلقاً . والمهنة التي تخلو من الخيال، تصبو عبثاً إلى الكمال، والرسم في هذه الحالة « يقفل على نفسه في سجن »... وعن ترويون يقول بودلير : « لا أحب أن أرى رجلاً يمتلك بنفسه هذه الثقة » . أما ديكان فيغرف من غيره كثيراً والأفضل لو كان شخصياً اكثر . وأما الحافز على الرسم، فيجب اختصار أهميته، لأن هذا الاختصار يؤاخيه مع الذكرى ، وهي « الميزان الأكبر للفنّ » . من هنا أنّ دولاكروا « يتمتع كلياً بابتكار فريد، هو الموضوع الحميم . أما وجود عوامل أخرى جانبية، فلا تأتي إلا في الدرجة الثانية . لكنما، يلزم التضحية لذوق متطرف كهذا » . وقد

يتم اللجوء إلى طريقة نحتية، كما رافاييل، تحدد الرسم في إطار محصور وطبيعي، ولكن الرومنطيقية «ابنة الشمال، والشمال يحب الألوان والتلوين» ويضيف بودلير: «أما رامبرانت، في مبدئه الحقير، فمثاليّ متطرف يثير الحلم والتنبوء بالآتي».

ويرى بودلير أنّ الفنان الكامل (كروبنز أو دولاكروا) يمكنه أن يتطرأ إلى كل الأنواع، لكنّ لكل نوع خصائصه المعينة. فالرسم التاريخي، مثلاً، يبقى نوعاً كبيراً لأنه يتطلّب كثيراً من الخيال. وليس من الضروري حشد المقاطع، كما فعل ڤيرنيه، وإبراز المعلومات الوفيرة، بل الأفضل إقصاء التوافه وخلق رؤيا جديدة. ومن شدة كرهه للواقعية الجافة، قال بودلير «الرمز هو أروع أنواع الفن على الإطلاق». فحتّى الرسم الوصفي، عليه أن يتخطّى مجرد التقليد والوصف «الصورة، هي نموذج معقّد للرسام». والمطلوب إبراز طابع النموذج وإعطاء اللوحة أسلوباً يدفع الفنان. وحتّى رسم المشاهد، وإن طبيعيّ، لا ينفي وجود شخصية الرسّام، فروسّو نفث فيه كثيراً من روحه. والمشهد الكلاسيكي، هو، قبل أيّ شيء، رسم هندسيّ؛ من هنا أنّ كورو، الموهوب بالوحدة والتناغم، هو كلاسيكي. لكنّ تبشير بودلير يذهب إلى أبعد من هذا، ويتطرق إلى المشهد الفنّي، وهو «تعبير الحلم الانساني» الذي «يلبي رغبة الروعة الطبيعية». فحتّى الطبيعة الميتة، يمكنها أن

تكون مادّة للإبداع، حين تبرز المؤثر وحين يكون اختيارها متناسقـــــاً.

هذه هي نظرة بودلير الجمالية، في خطوطها العريضة، جماليّة تمجّد الخيال، خيال طاقاتنا الذي يقرّبنا اكثر فأكثر مما فوق الطبيعي. وهنا يستشهد بودلير بعبارة هين: « أنا أؤيّد المذهب الفوطبيعي [الفوق الطبيعي]. واعتقد أنّ الفنان لا يمكن أن يجد في الطبيعة كل نماذجه، وأنّ أبرز النماذج تأتيه من خلال فنه وإبداعه ». هكذا، لا يمكن للفن، وهو الوسيلة الساحرة، أن يتزلّف في خدمة الإيديولوجيات، لأن فيه غايته، فلا حاجة به إلى البحث عنها خارجه.

٣ ـ **بودلير الناقد الجمالي**. ـ يفهم بودلير أن يكون النقد ساذجاً، وأنّ النظريات الجمالية على خطإ أبداً، لأنها تستند إلى الواضح بينما الجميل هو ما كان مفاجئاً وغريباً. لهذا يقول: « لقد اعتنقتُ التواضع بكل كبر، واكتفيت بمجرد الاحساس؛ وأنا افتش عن ملجإ لي في السذاجة البريئة ». وهناك آثار فنية تهزّ وتثير الحلم وردّة الفعل الفورية؛ أمام هذه الآثار بالذات، يجدر التوقف. ذلك أن الرسم « إيحاء، وعملية سحرية »، والفنان الكبير « ساحر » اكثر مما هو خالق للتناغم.

طبعاً، رأيٌ نقدي كهذا، هو « جزئي، مهووس، منحاز،

يعني صادر عن وجهة نظر استثنائية، لكنها تطلّ على الآفاق الوِساع » : فاذا كان الفنان مزاجاً، قبل كل شيء، فعلى النقد إذاً أن يفهمنا هذا المزاج. وإذا كانت « لوحة جميلة هي الطبيعة كما انعكست على ريشة فنان »، فأفضل نقد لها ما يقدّم لنا هذه اللوحة « كما تنعكس على فكر ناقد ثاقبٍ وحسّاس ». وليس المهم توزيع المدائح بلا حساب، كما فعلَ غوتييه، ولا اكتشاف أبعاد نافذة في الآثار، بل، بكل بساطة، يجب الحكم والتفسير، الذي هو تبرير هذا الحكم. لهذا، قسم بودلير الآراء النقدية إلى قسمين، فكانت الانطباعات على صعيدين : « غوغائية تضيع في صخبها » وأخرى صدر عنها الرسم الجيد. فماذا عن كليهما ؟

١ً **الرسم الرديء** : يمكن اجتذاب جمهورٍ غير مطّلع، بإحلال الابعاد الأدبية مكان الفن الأصيل. « والمشعوذ خادع الاحساس، يعتمد كثيراً على المتقيّدين بالمفاهيم المدرسية ». لهذا يثير الفضول بعناوين شعرية خادعة تبلغ حدّ « اللغز العاطفي »[1] من أمثال : « الغازلة المسكينة، اليوم وغداً، حبّ وموأرنبة [أي أرنبة محمّرة

---

(١) وهي موجة في الرسم اعتمدت اللغز الرمزي، أي لغز الرسوم المقروءة بأسمائها. (المترجم).

بالنبيذ]) . ويذهب بودلير ، الذي يكره كل التوافه ، إلى رفض الفلاحين عند ميليه لأنهم يوحون بأنهم يقولون : « نحن نمارس الكهنوت » ، كما يرفض عند غلير الزوايا الشهوانية ، ورسومه « العارية الكتفين وحتّى العارية المؤخرة » . ويرفض أخيراً التنقيب ، وهو خَطِرٌ أكثر مما هو مفيد ، لأنه « يعقّد رؤية المُشاهد ويحوّله عن الفكرة الاساسية » ، وكذلك ، إعادة المواضيع التاريخية ، وهي سخافة الرومنطيقية وأكثر بوادرها بشاعة ، ليست من الفن في شيء . والخطير ، أنّ هذه الخدع الخارجة من حرم الفن ، قد تستّر ضعف الخيال والتوافه التقنية ، فتخدع المشاهدين ... وقد هاجم بودلير بعنف ثلاثة من العمالقة هم هوراس ڤيرنيه ، آري شيفر وميسونييه . فماذا قال في كل منهم ؟

قال في ڤيرنيه إنه « شخص ذو مزاج مرح ولعوب... وهذا متناقض جداً مع الفنان » وهو واثق من نفسه ، دون أهواء ولا قلق ، وبكلمة : هو هَزْليّ . فهو يرسم مشاهد عسكرية ، وهذا نوع مبتذل غث يعجب الطبقة الشعبية التي تحب الزخرفة . لذلك ، فإن آثاره ، وهي تفتقر إلى الوحدة والانسجام ، لا تدلّ إلا على « أسلوب الروايات المتسلسلة ... وملاحظات الروزنامة » ، وعنده ، أن التنفيذ

تطبيق لمجموعة مفاهيم، والأناقة تحل محلّ الإبداع .
أما آري شيفر ، فيفتقر إلى قوة الشخصية . ومواضيعه المستوحاة من غوته خلقت نوعاً من التأثير الوهمي :
« فالتفتيش عن الشعر مُسْبَقاً في مفهوم لوحة، هو الطريق الوحيد لعدم إيجاده . فعلى الشعر أن يهلّ تلقائياً من الفنان، لأنه حصيلة الرسم نفسه » . ويثور بودلير عندها، وهو الشاعر الشاعر، على هذا الرسم « الشقي التعيس المضطرب والوسخ »، الذي يذكّر بدولاروش .
وأما ميسونييه، فرسّام مقبول لكنه يفتقر إلى المزاج . فهو « ينفذ رسومه الصغيرة ببراعة، وهو فلامندي تنقصه الأناقة والسحر والألوان والسذاجة واستعمال الغليون » ! ! !

٢ً **الرسم الجيّد** : لكنّ هناك نقداً إيجابياً، هو « نقد الجمالات » كما تمناه شاتوبريان . ولهذا النقد أن يدل على العمالقة الحقيقيين، ويدرس أساليبهم . وهنا أثر كبير لسانت ــ بوف، الذي أحلّ دراسة أصحاب الآثار بدل نقد الآثار العقدي . وفي هذا، يُعتبر سانت بوف فعلاً « رائد النقد التوفيقي الذي يهتم بالبحث عن الروح ثم رسمها » [1] . فقد خلق سانت ــ بوف «الصورة

---

(١) كارلوني وفيللو : النقد الأدبي [صدر في منشورات عويدات] .

الأدبية » التي تعيد تكوين الشخصية بالاستناد إلى ثقافة الأديب وطبعه وانشغالاته الخلقية والاجتماعية . وقد كان يقول : « إنّ فيّ زاويةً من مؤرخ » لأنه كان يرسم فعلاً الرجال العظماء في نقده، ولكنه كان يرتاح في نفسه إلى إلهامه الشعري ورهافته السيكولوجية .

الظاهرة نفسها تماماً، نجدها عند بودلير . فهو، في نقده، فنان يعي فنانين . وسهل على شاعر أن يفهم فناناً، لما بين الفنون من سلك خفي ساحر، ومن مماثلات . وقد برهن هوفمن هذه المماثـَلات، وجاء بودلير فاستخدمها في شرحه الشهير **المراسلات** . فقد رأى أن ثمة عباقرة على أخوّة : فاللون عند دولاكروا (في لوحة **هاملت في المقبرة**) « حزينة وعميقة كما نغم عند ويبر » . وكذلك رسمه، « فيه مماثلات مع كل كبار الملوّنين مثل روبنز مثلاً » . وقد نظم بودلير قصيدة **المنارات الهادية** فدلّ على ابتكار العمالقة في الفن الحديث .

إذاً، فالأسلوب ظاهرة من ظاهرات الطبع أو المزاج . وتكوّن وسائل التعبير عند الفنانين، نظاماً عضوياً تنتظم فيه الاعضاء كل واحد مع الآخر . والرسم الجيد، لا يعني بالضرورة أن يضاهي رسوم رافاييل . ويرى بودلير أن ثمة نوعين من الرسم : « رسم الملوّنين ورسم الرسامين » .

فهذا إنجر « عاشق التفاصيل » يبدع في ملامح المقاطع وفي « التفاصيل الشاقة الدقيقة » . وعلى العكس ، فهذا دولاكروا ، ينتج رسوماً تلوينيـّة تؤدي ببراعة « الحركة والجسم وطابع الطبيعة المتردد غير المستقرّ » . ويذكر بودلير أيضاً دوميه الذي أحسه كبيراً فقال : « ربما يرسم دوميه احسن من دولاكروا إذا ما اعتبرنا المحاسن السليمة أفضل من اعتبار الطاقات الغريبة لعبقري عظيم مريض بالعبقرية ... فلنحبهم كلهم ، هؤلاء الثلاثة » .

ثم إن الألوان ، اكثر من الرسم ، تؤدي شخصية الرسام . وما يزيد من قيمة المَلْوَن [لوحة ألوان الرسّام] تناغمه المبتكر الذي يبلغ حد الإبداع ، بل الإختراع ، ولا فضل في ابراز هذه القيمة لقوة التأثير (كان ڤيرنيه يستعمل فوارق عجيبة في الألوان) ولا للندرة والتفرد (فحتى بيّاع السلع المتجول ، وحتى خياطو الاثواب المسرحية ، يستخدمون الفوارق الغنية في الألوان) . ولم يبلغ أحد مبلغ دولاكروا في براعة استعمال الألوان ، لأن عنده « توافقاً ساحراً بين الألوان ، يشيل بالمتمرج إلى عالم الحلم والنغم ، لذلك تترك لوحاته انطباعاً يتمرجح في النفس بمشوارٍ موسيقي » .

وأخيراً ، نلاحظ أن بودلير لم يقع في ورطة التفصيل

التقنيّ مثل ديدرو وغوتييه، بل أنه استخدم التقنية لإبراز الابتكار في الأثر الفني، هذا الابتكار الذي يطبع بأبعاده شخصية الفنان.

د - فنّانون وأدباء

في إنتاجٍ، غزيرِ المادة كَثيفِها، ليس لنا أن نُلامح إلا إلى أبرز شخصياته.

١ً - فرومانتان [١]. - كان فرومانتان رساماً مستشرقاً شهيراً. وقد درس، وهو ابن طبيب، الحقوق فترة من الزمن. ثم درس الرسم بصبر وأناة، مشاركاً معامه، كابا، الاحساسَ بالمشاهد، والإعجاب بالفلامنديين. ومن مزاجه القوي والحار، أحب مسحة الحزن النبيلة في مستنقع پواتييه ثم في الصحراء الأفريقية، وقد استهواه الشرق بمشاهده البائسة اكثر من مشاهدة البديعة.

ولم يكن فرومانتان يؤمن بفنٍ دينيّ في عصرٍ بلا إيمان:

---

(١) اوجين فرومانتان (١٨٢٠ - ١٨٧٦) - رسام وكاتب فرنسي - صور بلدان افريقيا الشمالية. وقد جاءت روايته دومينيك (١٨٦٣) تحليلا سيكولوجياً رائعاً (المترجم).

« الفنُ وثنيّ . يوجعني ان أقولها ، لكنّ هذا صحيح[1] » . وهو يرفض اللوحات التاريخية والمشاهد الشعبية ، لأنها من إطار المسرح والسرد الأدبي : « الفن ليس سرداً ، إنه عرضٌ بالشكل والعمق لفكرة واحدة عظيمة ورائعة » . وقد احترس من الموضوع إذ قال : « بين أيدي مُلوّنين أو مخرجين ، يصبح الموضوع حجةً وفكرةً يوسّعونها وفق مزاجهم . فعندما أطلع تيتيان **التكفين** ، ما كان يرى فيه ؟ إنه تناقض ، في جسمٍ أبيض ، أدكن ميت ، يحمله رجالٌ دمويّون ، وتبكيه لومبارديات ذوات شعر أشقر . هنا ، تصبح الفكرة مطواعة ، هي الصغيرة إذا ما قيست بواقع ، وقد أطلع تيتيان منها آية رائعة في الرسم » .

وما إلا في تموز ١٨٧٥ ، حتى قام برحلة إلى بلجيكا وهولندا ، كانت حصيلتها مجموعة مقالات صَدَرَت في **لا ريفو دي دو موند** (مجلة العالمَيْن) بين كانون الثاني وآذار ١٨٧٦ ، وجُمعت في كتاب بعنوان **معلمو الامس في الفن** (أيار ١٨٧٦) . وكان لهذا الكتاب أن يكون باكورة سلسلة يصدرها المؤلف في الموضوع نفسه ، لكنّ وفاته (١٨٧٦) حالت دون تحقيق ذلك .

ولم يقتصر فرومانتان على عرض أهم آثار الفنانين الذين

---

(١) مراسلات ومقاطع غير منشورة (١٩١٢) طبعة بلانشون (ص ١٩٢- ١٩٦) – وراجع : فرومانتان ، حياته وزمنه – معرض لا روشيل (١٩٧٠).

تكلّم عليهم، بل حتى غاص في القضايا الخاصة وعالجها بالوثائق (مثلا : العلاقات بين الفن الفلامندي والفن الإيطالي)، وأبدع في إبراز التقنيات بأسلوب سلس مشرق . ولم يوفق أحد (غير دولاكروا) في تحليل روبنز، مثله، لأنه يعتبره الرسامَ الأعظم، وفي تحليل ريسدال « أول رسام مشاهد في العالم »، كما كتب في كبار الملوّنين الفلامنديّين صفحاتٍ مسهبة .

لكن كتابه الجميل، الشهير، الموفق، وأحد اكثر الكتب حول الفن قراءَةً، ليس كتاباً كبيراً ... وقد رفض معاصريه، دون أن يسمّيهم، واعتبرهم « مواهب غير مغامرة ، ودون مذاهب ثابتة »، أخذوا، منذ جيريكو، « ذوق المادة الكثيفة » وجعلوا من السماء « اكثر الاقسام فراغاً وفقرَ لون » . هذا عن المعاصرين؛ أما العصر الذهبي، برأيه، ففي الماضي : « يبدو أنّ فن الرسم من زمان، هو سر ضائع » . فمن تراهم، هؤلاء المعلمون الارباب الذين راحوا « فأخذوا معهم سرّ هذا السرّ » ؟

ولا يستهويه فرانْس هالسْ، ولَوحتُهُ **أوصياء مأوى العُجّز** ليست مثالاً يحتذى : « لم يعد للمسته أي أثر ... فهو ينشر عوض أن يرسم، وهو لا ينفّذ بل يدهن وحسب »، كما لا يستهويه رامبرانت « رغم نفحة عنده من عالم آخر » ولا ڤيرمير الذي يفضّل تجاهله . أما ما يستهويه، فالدقّة التي يعمل بها الفنانون العاديون ، مثل « رهافة ميتزو، وسحر بيير

دُه هوش » . وفي الوقت الذي ترى فيه الانطباعيّةُ النور، أعطى نصيحته الشهيرة : « تساءلوا كيف يمكن لإيطاليّ من الأزمنة الغابرة، أن يفهم هذه اللوحة، بنتَ المذهب الانطباعي؟ »

٢ — **توريه** . — ربما، قبله، كانت تجدر الاشارة إلى غوستاف پلانش، الناقد المعروف، لكنّه لم يكتشف أحداً ولم يؤثر في أحد.

يبقى، أهمّ منه، تيوفيل توريه (١٨٠٧ — ١٨٦٩) وهو ناقد وجمهوري مطبوع وموهوب . وإذ واجه المنفى القسري عام ١٨٤٩، لم يعد إلى فرنسا إلا إثر صدور العفو العام سنة ١٨٦٠ . وقد طبع **معارض** من ١٨٣٢ إلى ١٨٤٨، ومن ١٨٦١ إلى ١٨٦٨ [١] . وفي منفاه، أصدر باسمٍ مستعار (بورغر) دراساتٍ حول متاحف ومجموعات فنية . وكان هو الذي، عام ١٨٥٧، اكتشف وحلّل ڤيرمير ده دلْفْتْ . وقد رفض « العوالم القديمة والميثولوجية » لأنها لم تعد بنتَ العصر، كما قام ضد الرسم الديني الذي ينقصه الايمان، وتشددَ ضد التقليد الأعمى الذي ليس إلا « طبيعية البشاعة » . ومقابلِ كل هذا، نادى بفنٍّ صادق يصوّر الانسانية المعاصرة ويُظهر لنا « الطبقات التي لم يكن لها قط فرصة أن تُدرَسَ » . لكنه يعترف بدولاكروا

---

(١) صدرت معارض ١٨٤٤ إلى ١٨٤٨، و١٨٦١ إلى ١٨٦٨ في اجزاء ثلاثة .

« أول رسام في مدرستنا المعاصرة »، ويمتدح روسو، ويدافع عن ميليه وأحياناً عن كورو رغم أنّ ضبابياته الدائمة تزهقه : « لم يرسم كورو إلاّ مشهداً واحداً، هو مشهد الضباب، لكنه مُوَفّق ». وعام ١٨٦٦، يُعجب بكوربيه ويكتشف مونيه. وعام ١٨٦٨ كان له أن يبرر لوحة رينوار **رمل الشاطىء** ولوحة مونيه **زولا**. وقد رفض توريه المتناهي، وفضّل المناخ على الموضوع، ووضع في رأس مبادئه الحس الإنساني وشخصية الفنان. لهذا، يشهق لرامبرانت اكثر من سواه : «هذا هو الذي يحب النوع الانساني وشيئاً من النوع التاريخي. هذا هو الذي يتمهّل في الطبيعة، في الحقيقة، مع أنه أغرب من سواه، واكثرهم وهماً وابتكاراً ».

لقد كان توريه يحلم بفنّ لا يكون « من حصة الطبقة الارستقراطية وحسب »، بل يتوجه إلى « جمهورِ عامة الناس اكثر من خاصتهم ».

٣ ــ الأخَوان غونكور. ــ على عكس توريه تماماً، كان الأخوان غونكور، كما معلمها غوتييه، يَرَيان ويبشّران أنّ « الفن ارستقراطي في جوهره ». وقد كان جول (١٨٣٠ ــ ١٨٧٠) وأدمون دُه غونكور (١٨٢٢ ــ ١٨٩٦) هاويَي فَنّ وكاتِبَيْن. وتماماً كما غوتييه، كان لهما ذوق القرن الثامن

عشر . « الذي طرز الأسلوب بالجمال » . وكانا يعتبران ابتكار أرباب الفن أساسياً : سيكولوجية لاتور ، واقعية شاردان ، مسحة الكآبة المقنّعة عند واتّو ، مع ملاحظات حول التقنية (الأخضر عبر خطوط شاردان الحمر ، والفوارق في اللون لدى واتّو)[1] .

على أنّ شاهدَي عصرهما هذين ، بتبشيرهما لفن مبتكَر ورفيع ، أرادا أنَ يكونا قدوةً لمعاصريهما[2] . فها هما يرفضان التنافر في لوحة رود المصلوب ، والتلوين الزاهي وملاحقة التفاصيل وذكريات الماضي عند روبنز ، ويريان في ڤيرنيه مُخرِجاً وفي ميسونييه رسامَ تفاصيل . كما أنهما رفضا الواقعية لأنها مثل : « آلة تصوير يحملها أعمى ، ويتوقف كي يجلس ويرتاح عند مزبلة » . وهما يقيّمان الموهوبين والذين يصورون عصرهم ، بمقابل المقلّدين والناقلين والأدعياء المتطفلين . إلى ذلك ، نراهما يمتدحان غاڤارني الرسام ، صديقهما ، الذي خلق نموذج الحسناء الماجنة اللعوب . كما يريان في ديكان « العملاق الحديث » الذي أعاد إلى الأذهان « عبقرية رامبرانت في الشرق » ، ويهنئان

---

(١) الفن في القرن الثامن عشر – ثلاثة أجزاء – ١٨٥٩ – ١٨٧٠) .

(٢) دراسات في الفن (١٨٩٣) تتضمن معرض ١٨٥٢ – والرسم في العرض العالمي (١٨٥٥) .

تيودور روسّو لتعبيره عن لون الساعات، وأخيراً نجدهما يكتشفان جونكيند .

لقد اكّد الأخوان غونكور أنّ رسم المَشاهد هو النوع الاساسي من فن القرن التاسع عشر . ولكنّ وضوحهما ازاء دولاكروا يبقى عرضة للمناقشة، وكذلك رأيهما في مانيه الذي لم يعتبراه إلا مصوّراً، فيما انشدها أمام رافاييلّي وهلّو .

وكان للأخ الاكبر ، أدمون، فضل التعريف بالفن الياباني . وكما اكتشف رينان أنواعاً جديدة من الجمال، كتب أدمون دُه غونكور يقول : « الفن الياباني عظيم عظمة الفن اليوناني »، ويعتبره فنّاً غيرَ قديم، فنّاً حديثاً يتحمس له ويراه بعينٍ « يابانيّ »، ويعتبر أنّ « الفن لا يمكن أن يكون واحداً موحّداً » .

أما تيوفيل سيلڤيستر ، في كتابه **الفنانون الفرنسيّون** (١٨٥٦) فقد جمع صوراً بريشته الرشيقة والقاسية أحياناً (ڤيرنيه، إنچر) ، وخصص فيه صفحات مسهبة للفنانين الذين يحبهم (دولاكروا، باري) [١] .

٤ ـ زولا . ـ هل من المؤسف أن يكون زولا، بالصدفة،

(١) وقد أعيد طبع الكتاب في جزئين في كريس عام ١٩٢٦ .

ناقداً فنياً[1]، هو الذي عرف كيف يفهم مانيه عام ١٨٦٦، والذي تجرأ أن يقول إن الأثر الفني هو في «شخصية صاحبه»؟ فالواقع أنه جمع مادةً هامة، في سلسلة المقالات السبع البعنوان **معرضي** والتي ظهرت في مجلة **ليڤنمان** (الحَدَث) بين نيسان وأيار ١٨٦٦ وعادت فظهرت في **أحقادي**. ومما يقول إميل زولا: «بالنسبة للجمهور، ليست اللوحة الفنية اكثر من موضوع يهزّ بطريقة هادئة أو عنيفة. أما بالنسبة إليّ، فإنها تعبير عن شخصية الفنان ... وأنا أصفق أمام العمل الصحيح، وأصفق اكثر أمام العمل الشخصيّ الحيّ ... وأعتقد أنّ كلّ عبقري يولد منفرداً ولا يترك أتباعاً له مثله ... والأثر الفنّيّ، زاوية من الخلق بادية وفق مزاج الفنّان».

وعلى عكس پرودون الذي ينادي بفنّ شعبيّ خلوقٍ واجتماعي، نادى زولا بفن لا ثرثرة فيه، بل يطل فيه، وفق المزاج، ذوق الحياة. وحقيقة كوربيه في قيمته، ليست في كونه «رسّام القرية» كما يراه پرودون، بل في شخصيته التي تُبرز رساماً ذا موهبة. وهكذا مانيه، ليس البربريّ الذي يرفضه الجميع،

---

(١) لم يكن نقد زولا للمعارض، ليبرز في مجموعته الكاملة إلا لماماً، حتى جمعه هيمينغ ونيبيس في كتاب على حدة (جنيف وباريس ١٩٥٩)، وعاد فصدر في كتاب «معرضي» لمانيه حول كتابات في الفن (١٩٧٠).

بل هو بورجوازيّ واجتماعي، وأسلوبُهُ الجافّ، إنما الموفّق البارع، يَفرضُ نَفْسَهُ بصحّة قيمهِ وتنفيذه المعتدل الرزين.

صحيح أن زولا، بعد عشرين عاماً، سيرى هذه التقنية غير كافية وسيرفض باسم الحقيقة الواقعية كلّ تعصب من سيزانّ (الذي كان فنه عقيماً) ومن النيو– انطباعيين أو الانطباعيين المحدثين، إلاّ أنه كان دائماً يصرّ أن دور الناقد هو تعويد الجمهور على تذوق الابتكار عند الفنّانين.

وهذه النظرية نفسها، نجدها عند دوريه، أحد ابرز المدافعين عن المذهب الانطباعي، الذي كتب عام ١٨٧٠ يقول: «ما هو دليلنا عبر الآثار؟ إنه امتلاكُ موهبةِ الابتكار» [١].

٥ – من النابيين [٢] إلى التكعيبيين. – في آخر القرن التاسع عشر، صار تمجيد الشخصية، هو الهم الأكبر لدى الفنانين المجدّدين. وإذا كانت رؤية الرسام تتضارب مع حرفيّة المصوّر الفوتوغرافي، فإنّ هذه الرؤية تعبر عن جماليّة عامة يُنصّبُ النقادُ الأصدقاءُ أو فنانوها أنفسهم مذهبيّين لها. ولم يعرف الفن في تاريخه، كما عرف في هذا العصر، هذا

(١) رسامون انطباعيون (١٨٧٨) واعيد طبعه عام ١٩٢٣.

(٢) النابيون، مجموعة من الرسامين الشباب، في حدود ١٨٩٠، كانوا يتوقون إلى إحياء فن الرسم وتجديده (المترجم).

الحشد من النظريات التي جعلت غار في العلم يعودون إلى مذاهب الفن القديمة . فقضايا الخلق الفنّي تضع جانباً المواضيع والقواعد، طالما أن الموضوع الأساسيّ استحال « نفسيّةَ الفنان »، وبات المذهب الجديد هو « إزالة كل الاصطلاحات » .

وقامت، في هذه الفترة، جماعات كانت كل واحدة تنتدب لها ناطقاً باسمها . فإذا المذهب النيو ـ انطباعي يتجسد في كتابات سينياك[1]، واذا النابيّون يجدون نصيرهم في كتابات موريس دنيس[2] والمتوحشون[3] في مقالات ماتيس[4] والتكعيبيون[5] في آثار أبولينير وغليز[6] . أما كاندنسكي وموندريان فقد جسّدا نظرياتهما، هما، في نصوص ذات أهمية بالغة حول روح

---

(١) من دولاكروا إلى المذهب الانطباعي ـ المحدث ١٨٩٩ ـ أعيد طبعه عام ١٩١١ .

(٢) نظريات (١٨٩٠) ونظريات جديدة (١٩٢٢) .

(٣) المتوحشون هم أعضاء المدرسة التوحشية الفرنسية في الرسم حوالي عام ١٩٠٠، التي كانت اعمال أعضائها تتميز بالألوان الصارخة والخطوط السوداء والجرأة في التحرر من القيود التقليدية (المترجم)

(٤) في المجلة الكبرى (١٩٠٨) ـ وراجع أيضاً رووو « في الفن والحياة » . (١٩٧١) .

(٥) التكعيبيون هم اتباع مذهب في الرسم والنحت تمثل فيه الاشياء بمكعبات واشكال هندسية أخرى (المترجم) .

(٦) غليز ومتزنغر : حول المذهب التكعيبي (١٩١٢) .

الفن التجريدي[1] . وأما بول كلي، فتناول في نصوصه مفهومه للفن الحديث[2] .

ولكن، يمكن لمذهب واحد أن ينطبق على عدة آثار من قيمة مختلفة . من هنا أهمية النقد البالغة لكي يدل على تطور الاشكال بكل وضوح. والنقّاد، وفق مزاجهم، يكونون فلاسفة أو شعراء، مذهبيّين أو رجال أدب . فلكي يفسروا التزام الفنان، كانوا يعودون إلى الجمالية العامة، ولكي يبرروا إعجابهم به، كانوا يحاولون إبراز العوامل التقنية التي هزّتهم وتبيان كيف تعبّر هذه العوامل عن شخصيّة الفنان .

ولم يكونوا يصفون مشهداً خارجياً، بل كانوا يغوصون إلى أبعاد الفكرة وأثرها العاطفي . هنا، يبدو أن النقد المعاصر، بخلاف النقد الكلاسيكي، يرفض في الأثر الفني كل عامل فكري، ليبحث عن تجانس عفوي بمستوى الإحساس .

بين كتّاب الفن الذين كانوا كذلك نقاداً، ينفرد فيليكس فينيون[3]، وهو موظف في الوزارة، فوضوي عنيد، وناقد مرّ . ولم يكن فينيون، وهو صديق النابيّين، يبرر شيئاً ، لكنه كان

---

(١) كاندنسكي : الروح في الفن (١٩١١) .

(٢) كلي : نظرية الفن الحديث (١٩٦٤) .

(٣) الآثار الكاملة : في جزئين (١٩٧٠) .

يعرف كيف يُبرز أساوب الآثار وكيف يعبّر، بلغة مشرقة أنيقة، عما أثار انتباهه. لكنّ هذا النقد الذي على مستوى الأثر الفني، صادر عن رجل ينتشي لذةً أمام لوحة تعجبه، وهو نقد حسّاس ومرهف، لكنه، من ناحية أخرى، لا يستند إلى عاطفة القضايا الكبرى، هذه العاطفة التي كان لها أن تشمخ في رجل عظيم اسمه شارل بودلير.

أما أبولينير [1]، كما قبله كثيرون، فقد اهتم بتحديد الروح المعاصر، وقال إن دور الفنان هو في أن « يجدد دائماً المظهر الذي تقدمه الطبيعة لعيون البشر ». والفن الحديث يفرض نفسه كالأزياء تماماً، وهذه حقائق دامغة ليس للجمهور الخيار في ما بينها، أنّ الفنّ يفرض النقاوة والحقيقة والوحدة. فماذا عن كل واحدة من هذه الثلاث؟

النقاوة في الرسم تجعل له تناغماً رائعاً، فالرسم النقي ليس تجسيداً بقدر ما هو تناغم.

والحقيقة الحديثة هي، بنوع خاص، فكرية، تعبر عنها هندسة التصوير، وهي حقيقةٌ « تمسك الطبيعة مذهولة » وفي هذا المنحى الشريف، يصبح الفنان الخالق مبدعاً: « على الفنان أن يأخذ أولاً المشهد النابع من ألوهته الخاصة ».

---

(١) أخبار فنية (١٩٠٢ - ١٩١٨) - نصوص جمعها برونيغ عام ١٩٦٠

والوحدة، تكون في أنّ أساوباً قد يفرض نفسه على كل الفنون في عصر من العصور، حتى ولو أزعج الرأي العام بحداثته. ويرى أپولينير أنه «لم يكن، في كل تاريخ الفن، خداع واحد جامع». لهذا السبب بالذات، يقول بأن التكعيبية هي أكثر أشكال الفن حيوية، وإنها الظاهرة الحالية التي أعادت الترتيب إلى عالم الفن.

ومقابل هذه الجمالية العصرية، يقوم نقد مجابه. فالناقد ليس مبسّطاً وليس من وظيفته أن ينزل بالمبادىء إلى مستوى الجميع، لأنه يحطّ من قيمة المفاجأة. إنما عليه أن يثير انتباه القارىء، ويحثه ويحمسه ليضعه أمام الآثار. ويضيف أپولينير، رغم كونه محبذاً للفن العقليّ، أنّ على المشاهد السفر في أبعاد الآثار، وأن يندمج في سحرها حتى قبل أن يعيها.

وقيل في أپولينير إنه لم يشرح جيداً المذهب التكعيبي، ولم يكن هذا دأبه، وإنه مزج بين النقد والدعاية، وهذا أمر لم يكن يوماً بهذا التناقض المزعوم.

٦ النقد الفلسفي

هل من الممكن الإيمان بنقد يتخطى البحث في القواعد، أو البحث في معنى الآثار وتفسيرها، أو في علاقتها بأحد المجتمعات، أو في الأثر الذي تولّده في النفس؟

إنّ الأحكام على طبيعة الفن، وأشكاله وقيمته الحقيقية، هي أحكام تنتسب، برأي الجماليين، إلى فلسفة الفن. وهذه الناحية من علم الجمال، هي اكثر النواحي تأثيراً على النقد الجماليّ. وبين المذاهب التي برزت منذ القرن التاسع عشر، ما يجب حفظها، نظراً لصداها، ونظراً لأنها تقودنا إلى الالتقاء بعلم الجمال وتاريخ الفن معاً، مما يكوّن دراسة التطور الأسلوبي.

أ ــ الفكر الألماني

ينطبع علم الجمال الألماني بتيارين كبيرين، هما : نظرية الشكلية ونظرية التجانس العاطفي . فماذا عن كل واحدة منهما ؟

١ ــ نظرية الشكلية[١] . ــ برزت هذه النظرية بادىء ذي بدء، منذ ١٨٠٨ في كتاب **مدخل إلى فلسفة تطبيقية عامة** الذي وضعه ج .ف . هيربارت . وقد تأثرت هذه النظرية برأي كانْط، أننا لا يمكن أن نعرف إلاّ ظاهر الاشياء لا حقيقتها الجوهرية، لذلك، فإن جماليّةً عقلية يجب أن تنحصر في دراسة الشكل، دون الغوص إلى عمق العاطفة التي هي شخصيّة ونسبيّة . من هنا، انطلق هيربارت في رأيه أنّ الشكل يكون ذا قيمة، بقدر ما يتلاءم مع ظروف الخلق الفنّي التي تختلف من فنّ إلى آخر.

وهذه الظاهرة في تنوّع الفنون، تعود إلى القرن الثامن عشر . ذلك أن ديدرو كتب في **معرض** ١٧٦١ حول : « **الصبيّة اليونانية التي تزيّن الإناء البرونزيّ بباقة زهر** » للفنان ڤيانّ،

---

(١) والشكلية مذهب في الفن يدع العمق ليتمسك بظاهر الشكليات والأشكال (المترجم) .

فقال إن « الموضوع ساحر، ولكن ماذا يفرض؟ وأين فيه نقاوة التصوير وبساطة الثنيات وأناقة الصورة؟ إنّ هذا هو موضوع نُقَيْشة وليس موضوع لوحة فنية »[1].

ويضيف ليسّينغ، ليُبرزَ اكثر الشعر، ضد الفنون التشكيلية، أنّ راسم لوحات الڤاتيكان أصرّ على إبراز « شكل الوجوه صارخة »، لأن الصراخ « يعطي الوجه طابعاً كريهاً ». وعلى العكس، فقد وفّق ڤيرجيل في إبراز صرخة الكاهن دون أن يعطينا وجهاً منفّراً. أما شليغل وشيلينغ فيُقيمان النحت، الذي يجمع الروح والجسد، مقابل الرسم الذي يتوجه إلى الروح فقط.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قام مذهبيّون يحاولون دراسة الفنون بالإستناد إلى ما تمثل من نمط وأسلوب. فهذا زِمِرمان[2]، تلميذ هيربارت، يرى أن الفنون الحسيّة (النحت) تقوم مقابل الفنون المرئية البحتة (الرسم) وفنون الفكر (الشعر). وهذا التعارض يظهر من جديد لدى تلميذه آلْوا ريغل (١٨٥٨ – ١٩٠٥) الذي تجسّد آثارُهُ بزخمٍ، تجديدَ الفكر النقدي في آخر القرن التاسع عشر. فقد استنتج، خلال دراسته لتطوّر فن التزيين (**قضايا الاسلوب ١٨٩٣**)،

(١) طبعة سيزنيك – الجزء الأول – ص ٥٢.

(٢) الجمالية العامة في علم الأشكال (١٨٦٥).

أن مصر اكتشفت الدوافع الاساسية ونقلتها إلى الهندسة مما أثار المذهب الطبيعي اليوناني، وجاء الاسلام، فأزال هذه الدوافع من أساسها. وهذا التعدد في المذاهب، ناجم لا عن المادة ولا عن التقنية، بل عن موحيات اكثر عمقاً في ذهنية الشعوب.

إذاً، فالأساوب هو تعبيرٌ عن إرادة فنية (كونستولن). واذا كان النحت في الأمبراطورية الكبرى ذا طابعٍ رسميّ (مختصّ بالرسم والتصوير)، واذا كانت الاشكال تندمج ثم تنفصل في الامبراطورية الصغرى، فهذا التطور لا يعني الانحطاط، إنما التغيير في الرؤيا (**الفن التزييني الروماني** – ١٩٠١). ويمكن للناقد أن يحكم على الأثر لا على المذهب الفني الذي يمثل الارادة الفنية في العصر. وكذلك، فإن تطور الاساوب الباروكي (**بداية الأسلوب الباروكي في روما** – ١٩٠٨) يُظهر كيف أن المذهب المتكلف والمذهب الاصطفائيّ حلاّ محل المذهب الطبيعي لدى كاراڤاج.

واذا كان هذا رأي ريغل، مذهبيّ الأساليب، فقد قام يعارضه كونراد فيدلر مذهبيّ حرية الفنان[1]. فالفنان لا ينسخ الطبيعة، بل يعبّر عنها بطريقته الخاصة، وفق أساوبٍ وتقنيةٍ من إبداعه. أما ما يتعلّمه، فخارج عن نطاقه. وما يهمّ هو ابتكاره:

(١) حول أصل النشاط الفني (١٨٨٧) – وكتابات في الفن (١٨٩٦).

« كل شكل من أشكال الفن، يتبرر – حين يكون ضرورياً – لكي يمثّل ما لا يمكن تمثيله بشكل آخر ».

٢ – نظرية التجانس العاطفي. – وأول من عرضها، كان روبير ڤيشر [١] الذي قال إن ثمة تجانساً بين الاشكال والعواطف، بين الأثر وبين « أنا » الفنان. هكذا، تؤدي دراسة الاشكال إلى الكشف عن شخصية الفنان. وتشكل كتابات فيشر مساهمة في دراسة الاشكال الأولوية للصورة: فالشكل العامودي يمثل ترفّع الروح، والشكل الأفقي يمثّل الثبات، والشكل المنهوك يمثل الدهشة...

وجاء موفقاً كتاب كاندنسكي الذي يسلك التيار نفسه، والذي يعتبر دستور الفن التجريدي. وهو يرى أنّ لكل عصر فنّه المعيّن، فعلى الفنان عصرئذ أن يوعّي عواطف ما مرّت بعد ببال. وهكذا، فالفن التجريدي، هو محاولة العصر الحاضر للوصول إلى عمق الجوهر. فلكلّ شكل فيه، وكل لون، تعبيرٌ عن عاطفة، ومن هنا التجانس في العاطفة بين الشكل والفكرة: « ليس من شيء في الوجود لا يقول شيئاً ». ويحلّل كاندنسكي في كتابه (راجع فقرة « من النابيين إلى التكعيبيين » في الفصل السابق) أنّ الاشكال التي صوب فوق

---

(١) عاطفة الشكل المرئي (١٨٧٣) – التأمل الجمالي (١٨٩٠).

وإلى اليمين تعبّر عن الروحانية، بينما تلك التي تتجه صوب تحت وإلى اليسار تعبّر عن الماديّة، وأنّ الأشكال الحادّة الرؤوس ترتاحُ إلى الألوان الدافئة، بينما الاشكالُ المستديرة ترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة : فالأبيضُ يوحي بعالم بارد وباهت، والأزرقُ بالفَوطَبيعيّ، والأخضر بهدوء الحياة، والأحمرُ هو لونُ الحركة والأصفرُ لونُ الهوى والوَلَه.

وفي هذا التبرير نفسه أعلاه، للفن التجريدي، تندرجُ كتابات وورينغر[1]. وهذا الأخير يتّهم الجمالية بأنها مبنيّة على الاسلوب الكلاسيكي. لكنّ هذا مغلوط لأن ثمة أساليبَ عديدةً أخرى و « الفنان في كل عصر، توَصّل إلى قول ما يريد قوله »، وإنما تَعَدُّدُ الاساليبِ يدلّ على تنوّع الأبعاد. فالانسان الكلاسيكيّ الواثق من نفسه، الضابطُ للطبيعة، يعبّر بمثال عن الجمال، عن ألوهية لم تعد تخيفه ؛ بينما الانسانُ البدائي، الواقع تحت خوف ألوهيّة غامضة مخيفة، يخاف من الحياة. هنا بالذات، « يأتي الشكلُ فيهدّئه ويرضيه » يعني أنه يروّضه على استيعاب الاشكال. فالشرقيُ، خارج الفكر الكلاسيكي، «ينطلق نحو عالَم مثالي أعلى، مطهَّر من كل هفوات الحسّ» ويتطور أسلوبُه الواعي نحو التجريد النقيّ.

(٢) التجانس في الفكرة التجريدية (١٩٠٨).

وبهذا، تبتعد عقليتنا عن العاطفة الكلاسيكية المتجانسة مع الكون : « ان التوق نحو التجريد هو نتيجةُ قلقٍ داخليٍ عظيمٍ يسكُنُ الانسان » .

ب ـ النقد والتحليل النفساني

إذا كانت دراسة الشخصية الجماليّة تؤدي بالناقد إلى معالم الشخص الاساسية، فالتحليل النفساني ـ يمكننا الظن ـ كفيلٌ بالكشف على الميدان السحري الذي تمّ فيه التهيئة الجماليّة، طالما أنّ مهمته ـ أي التحليل النفساني ـ أن يكتشفَ القوى النفسية الأولية وتحوّلاتها . ولكنّ علمَ التحليل هذا، حديث العهد، فهل هو واثق من مكتشفاته ؟

عام ١٩١٠، ظهرت في ڤيينا وليبزيغ دراسةٌ لفرويد تُرجمت إلى الفرنسية عام ١٩٢٧، عنوانها : **ذكرى من طفولة ليونار دو ڤينتشي** . وفيها، يستند المؤلف إلى نصّ لڤينتشي نفسه : «كنت لا أزال في المهد، حين حط عليّ نسرٌ ، فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتيّ » . لم يأخذ فرويد هذه الرواية على محمل الصدق حرفياً، وراح يفسرها منطلقاً من كونِ الفنان طفلاً طبيعياً، قضى عـــدة أعوام وحده مع أمه، قبل أن يتلقَفه جده . وقد أحب أمه كثيراً، لكنه ربي في كنف زوجة

أبيه وجدته لأبيه . ويرى فرويد من خلال قصة النسر استيهاماً تَكَوّنَ في ما بعد، لكنه عُزِيَ إلى الطفولة . فالضرب بين الشفتين ينقلُ ذكريات لاواعيةً لامتصاص طفولي (قد يكون قُبَلاً أو تأنيباً قاسياً) والنسر رمز أمومي نجد أثراً له في الاعتقادات القديمة (حسب هوراپولو نياوس، كل النسور إناث. وتحبل في الهواء) . أما توق التحليق، والاحساس بالزهو، فهما ظاهرتان رجوليّتان . واذا كان الايمان بالله مرتبطاً بالمجد الأبوي، فإن كفر الفنان عائد إلى طفولةٍ له بلا أب . وأما الميل إلى الاطفال الجميلين ، فتعبير عن تهيجٍ جنسي ذاتي ، هو نتيجة التعبد للأم ، كما تمثّل ذلك في تلك البسمة السحرية عند الجوكوندا والقديسة حنة .

هكذا، يستنتج فرويد أن « جوهر الدافع الفني يبقى. بالنسبة إلينا ، صعبَ الادراك سيكولوجياً » . لكنه يحاولُ أن يُدركَ في طفولة الفنان الأولى. العواملَ التي صبغت، بطريقة ثابتة، شخصيتَه وخيالَه الخلاق . وما من شك في أن لغيابِ الأب تأثيراً كبيراً في حياة ليونار، وهذا ما اعترفَ به كُتّاب سيرته . لكن هذه الميثولوجيا الغريبة التي في علم التحليل النفساني (الامتصاص، النسر ــ الأم، قدرة التحليق الموازية للشهوة الجنسية ولقدرة الراشد البالغ) هل أكيدة ثابتة هي ؟

وهل تضيف اشياءَ مهمةً إلى حصيلة الاستنتاجات السيكولوجية ؟ إنّ هذا، في الواقع، عرضةٌ للجدال ...

فهذا أوسكار پْفِيسْتِر (عام ١٩١٣) يظن أنه اكتشف في العذراء وفي القديسة حنة، شَبَحاً لنسر، ذنبُهُ موجهٌ إلى ثغرِ الطفل [١]. لكنّ الشكل التصوريّ المزعومَ هذا، ليس إلا جزءاً من اللوحة فقط.

إلى هذا، فلنعترف بأنّ فرويد لم يعد يمثِلُ وحدَه كل علم التحليل النفسانيّ، وبأن نظريات جديدةً قامت تعارض نظرياته. فدراسات شارل بودوان [٢] مثلاً، لها منحى آخر مخالف تماماً. وحتى معها، يغلب طابع السيكولوجيا اكثر من طابع النقد الفني الجماليّ بمعناه وأبعاده.

ج – بينيديتو كروتشه

أنْ نمارسَ النقد، دون اعتناقِ منهجٍ جماليّ، فأمر مستحيل. وهذا ما وَضّحَهُ بتفصيل بينيديتو كروتشه [٣]

(١) والصورة موجودة في كتاب مالرو : أصوات الصمت ص ٤١٧.

(٢) التحليل النفساني للفن (١٩٢٩).

(٣) ناقد وسياسي إيطالي، أخذ روح منهجيته من هيغيل، وكان له تأثير

(١٨٦٦ – ١٩٥٢) في كتابه **الجمالية** (١٩٠٢) . فقد قال إن الجمال الطبيعيّ ليس إلا تخميناً وحافزاً وحسب، أما الجمال الحقيقي فمن عَمَلِ الفن، لأنه ينبعُ من الحدس ويتفجر من العاطفة والاحساس، بشكلٍ صورة تكون جميلةً بقدر ما تكون نقيةً وقويةَ التعبير .

إذاً، فالشكلِ والفكرة متّحدان وممتزجان : « الفن حصيلةٌ حقيقيةٌ مسبَقةٌ للعاطفة وللصورة التي في الحدس والالهام . فالعاطفة دون الصورة، تبقى عمياء، والصورة دون العاطفة يابسة جامدة فارغة » . والفن « يُنتج دائماً الجديدَ المحدَث ... فهو ليس تقليداً بل خلقٌ وإبداع » ، وعلى الناقد أن « يكونَ فيه نفحةٌ من فنان » وأن ينظر دوماً بنفسِ وعينِ فنان، فيشير إلى الابتكار في الأثر الفني ، دون التلهي في المصادر والمؤثرات، مما يصبح البحثَ عن الأثر ، في إطارٍ ليس فيه . عليه إذاً، أن يُطلقَ حكمه وفق جماليةٍ خاصة : « إن الحكمَ يفترضُ معياراً للحكم ، ومعيار الحكمً يفترض فكرةً تصوّرية، وهذه الأخيرة تفترض علاقة بين المفاهيم، مما يؤدي في النهاية إلى نهج فلسفي » . وهذا تنبيهٌ ملائم للمؤرخين الذين دوماً يقعون في الإطار الفلسفي، حتى ولو ادّعوا أنهم يرفضونه .

كبير على الفكر الإيطالي – ومن أبرز ما ظهر عنه كتاب لجان لامير بعنوان جمالية بينيديتو كروتشه (١٩٣٦) – (المترجم).

على كلٍ ، فإن الناقد، إذ يقدّر الابتكار في الآثار ، يضعها في ذمة التاريخ ، حيث للخلود أن يُطلق حكمه الأخير : هكذا يتم التزاوج بين النقد الجمالي الفني وبين تاريخ الفن .

د ــ تطوّر الأشكال

من حسن الحظ ، أن الفلاسفة عوّضوا عن ميل المؤرخين إلى دراسة جذورِ الفن لا الفنِ نفسه، وذلك بتركيزهم على تنوّعِ الفنِ وتعددِ أنواعه . وقد كانَ مذهبيّو الشكلية (منهم فيدلر وهليدبراند) وكذلك بورشهارد، في أساسِ المبادىء التي طَلَعَ بها وولفلن، أبرز الذين عالجوا علم الاساليب .

١ ــ **وُولْفْلِن**. ــ هو هنريش وولفلن (١٨٦٤ ــ ١٩٤٥)، عالَجَ خاصةً الفن الكلاسيكي في القرن السادس عشر بمقابل الفن في القرن الخامس عشر، وعالج الفن الباروكي بمقابل الفن الكلاسيكي . ويمكن اختصار آرائه التفصيلية، في الجدول التالي :

وهذه التحاليل التالية، شديدة الأهمية، هي الصادرة عن عبقريّ كان يستغرقُ أحياناً فصلاً كاملاً (ثلاثة أشهر) في دراسة جدولٍ واحد . وقد كان له فضل القيام ضد التحولات المجانية والخدّاعة التي فرضَها المذهب التانيّ (راجع الفقرة « ب » من الفصل الرابع) .

	القرن الخامس عشر	القرن السادس عشر	القرن السابع عشر
الموحيات	مجموعة من المذهب الطبيعي النظرة الواقعية مواقف غير مستقرة	اختيار من المذهب الانساني التأمثل (جعل الشيء مثالياً) الهيبة والعظمة	الحيوية الكونية التبذير المعبر الحركة
العناصر	النماذج الفتية، الأناقة الألوان المتنوعة ظلال ضئيلة	النضج، الاعتدال، الاشكال المغلقة اللون الواحد، الشكل النحتي النقاوة المطلقة	الاشكال المنفتحة الشكل الصوري النقاوة النسبية
التكوين	التعددية العفوية العمق	الترتيب التسلسلي، الوحدة المعقدة الاشكال الهندسية، التوازن التكوين الأفقي	الوحدة الواحدة غير المجزأة عدم التوازن العمق

على أن ولفلن كان ناقداً اكثر منه مؤرخاً . وهو الذي رفض مذاهبَ الفن كعاطفة والفنَ كتقليد، ودافع، بالمقابل، عن استقلال الفن الذي يخلقُ، لوحده، عالمه الشكلي. من هنا، إتـّهامُ البعض له [1] أنه يخلط بين « ما هو طبيعة وما هو فكر »، ومناقشةُ البعض الآخر للطابع الرئيسي في مفاهيمه، لكنها، كلـّها، بقيت اعتراضات بلا طائل. فلا يمكن أسرُ أسلوب في عصرٍ معيـّن، لأنّ هذا كلامٌ هوائي، ولأن تطورَ معارفنا يرغمنا على تمييز المراحل ؛ فنحن نميـّز اتجاهات عديدة، وإن كنا نرفضُ انصياع الشخصيات لهذه الاتجاهاتً.

وتبقى كتابات ولفلن، نموذجاً حياً لتحليلٍ مرهَفٍ وذكي لا يمكن لأيّ ناقد أن ينكره عليه.

٢ — الدورات الأسلوبية. — بعد هذا، يطل سؤال : هل تمّ هذا التطور في مفهوم الاشكال والاساليب، مرةً واحدة في تاريخ الفن ؟ أم أنه يتكررُ بشكلٍ دَوريّ ؟

هذا أوجينيو دورس [2]، يستعيد تمييز نيتشه بين الديونيسية والأپولينية (الوحي والترتيب)، ليرى بأن الفترةَ الباروكية

---

(١) خاصة : شاستيل. المذهب الانساني والنهضة (١٩٥٣) و «موقف ولفلن» في المجلة الجمالية — تموز ١٩٥٤.

(٢) في الفن الباروكي (ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٣٥).

تتعارض باستمرار مع الفترة الكلاسيكية، فتاريخ الفن صدى لحوارهما المتضارب الأزلي .

وهذا رينيه هوغ[1] يشدّدُ على العلاقة بين الأشكال المتوازية والحضارات الزراعية (التي تفرض مسحَ الاراضي ومن هنا أهمية الهندسة)، وبين الاشكال التحريكية والشعوب التي تعيش من صيدٍ أو رعاية المواشي أو مِلاحة .

هنا، يمكن أن نفيد من العمل الجليل الذي قام به مؤرخو الفن، لنطّلع نوعاً على الفن العالمي . ورغم الهفوات، يمكننا أن نتابع تطور الفن في اكثرية البلدان . ولا غرابة عندها من مصادفة مقابلاتٍ وموازنات، فقد عرفنا هذه النتائج في دراستنا للعصور الحوالي .

وفكرة التكرار الدوري هذه، تعود إلى فيتاغوراس، وتبرز عند فلوروس (القرن الثاني) الذي يرى في النهضة الرومانية زمن الأنطونيين، بداية دورة تاريخية جديدة، ويحلل ذلك أن الدولة الرومانية جدّدت صباها بعدما أشرفت على الشيخوخة . أمّا الذي طبّقَ هذه الفكرة الدَورية على الفن، فكان ونكلمان[2] إذ أبْرَزَ العلاقة بين اليونانيين قبل الكلاسيكيين وأوائل الكلاسيكيين

---

(١) حوار مع المرئي (١٩٥٥) .
(٢) راجع الفقرة الاخيرة من الفصل الثاني (المترجم) .

المعاصرين، بين كلاسيكية فيدياس وكلاسيكية مطلع القرن السادس عشر. بين مفهوم النعمة في القرن الرابع ومفهومها في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، وأخيراً بين الفن الهلّيني القديم والفن الحديث. وقد وقف النقد الاكاديمي أمام هذه النظرية الجديدة موقفاً متنازعاً. لكنّ ونكلمان فرض نظريته، بمفهومه التطوري والدوريّ لتاريخ الفن الذي يُعيد نفسَه! ربما لهذا السَّبب، أعلن كلارك أنّ ونكلمان هو «أحد الممثلين القلائل لمهنتنا، الذين يستاهلون لَقَبَ عبقري».

والآن، انطلاقاً من هذا المفهوم الدوريّ، هل يمكن القول إنّ تطورَ فنِ النحت الغربيّ، يجد له جذوراً في تطور فن النحت اليوناني؟

ڤالديمار ديونا[1]، استاذُ علم الآثار اليونانية في جنيف، أظهر هذا التشابه بينهما في دراسة مقارنة، أبرزَ فيها على التوالي: تقليد القديم (بين القرن الخامس قبل المسيح والقرن الثالث عشر)، الكلاسيكية (بين القرن الخامس والقرن الثالث عشر)، التعبير عن العواطف (بين القرن الرابع والقرن الرابع عشر)، الواقعية (بين العصر الهلينيّ القديم والقرنين الخامس عشر والسادس

(١) علم الآثار: قيمته واساليبه - الجزء الثالث (١٩١٢) - والفن في اليونان (١٩٢٤).

عشر) وأخيراً الانحطاط (بين نهاية الفن الهلّيني والقرنين السابع عشر والثامن عشر) .

وحول هذه الفكرة الدورية نفسها، أصدر هنري فوشيون، في نهاية حياته، كتاباً عام ١٩٣٤ بعنوان **عمر الأشكال** عرض فيه نظريتَه في فكرة التطوّر . ومما يقول : « كل أسلوب يجتاز عدة عصور، وعدة حالات... فمن العصر الاختباريّ، إلى العصر الكلاسيكي، إلى عصر التأنق إلى العصر الباروكي » . من هنا، ما اكتشفه ونكلمان في ما يلي من مقابلات : فالعصر القديم هو قبل كل شيء عصرٌ اختباري، يتنازع فيه الشكل الانساني بين الميل إلى الهندسة وبين الزخرفة . والعصر الكلاسيكي هو « مجمعُ لقاء لأعلى تناسب بين كلّ الاجزاء »، وهو عصرُ الاستقرار بَعد القلق، عصر التناغم، والنجاح الفريد، « والسعادة السريعة » و « أعلى درجات الفن » التي بعدها الانحطاط . أما العصر الأكاديمي، فليس « إلا انعكاساً باهتاً للعصر الكلاسيكي »، حلّ فيه التقليدُ مكانَ الإبداع الحي . وأدى همّ التأنّقِ فيه إلى نقاوة باهتة، وإلى تعبير عن الحياة والشباب، بدا لريمس « أولَ إعلان عن الانحطاط » . وأما العصرُ الباروكي، أخيراً، فيضعُ الانفصال التام مع الإطار الهندسي المتناسب، ومع تحرر الاشكال « التي تتكاثر وتتوالد تماماً كالنباتات » والتي « تَنْهَدُ بكل الوسائل إلى غزو المدى،

إلى اجتيازه والتزاوج مع كل إمكاناته » . وكان الهمّ في أن يكون للشكل معنى . لذلك طوّعوه وأخضعوه. لكنّ الشكل كان أبداً تواقاً ليرتفع اكثر . حتى يحوّله التسامي إلى إشارة .

وقد حارب المؤرخون نظرية الأدوار التاريخية هذه . حتى ظهرت اكثر بقوة ومنهجية . هذا، مع أن مفهومَ تقليد القدامى يطرح نفسَهُ اليوم. لا كمجموعة تجارب ومحاولات. بل كأسلوب قائم بذاته يمهّد للتطور الطبيعيّ . وهذا التطور يكوّن. لوحده تقريباً . كلَّ تاريخ النحت اليوناني والرسم الغربي. مستنداً إلى انطلاقات الفكر الايجابي والعامي .

ويمكننا. في هذا التطور. أن نلاحظ . مع وولفلن. ثلاث مراحل : المرحلة السابقة للكلاسيكية. المرحلة الكلاسيكية والمرحلة الباروكية . كما نلاحظ أيضاً. مُبهمةً. جماليةَ النعمة على أنها الشكلُ الأخير للكلاسيكية. والتكلفَ المتصنّع على أنه بداية الباروكية . ويجدر بنا. أخيراً. ان نلاحظ ميلاً آخر بعد الطبيعية. ينهدُ نحو الاشارة والتجريد . هكذا. نجد فنَّ العصر الحجري يؤدي إلى الكتابة. والفنَّ القديمَ مع استمراره البيزنطي يؤدي إلى الزخرفة الإسلامية. وفنَّ الغرب الحديث يؤدي إلى التصاوير المثيرة في الفن اللاتصويريّ .

ولكن. ليست كلُّ العصورِ ملائمةً لتطورٍ تدريجيٍ في كل

الفنون وكلّ الأنواع. فالفترة الكلاسيكية للرسم الغربي، ابتدأت مع أوائل القرن السادس عشر، بينما الفترة الكلاسيكية للنحت الغربي، كما تجرّأ فوشيون على إعلانها، كانت في القرن الثالث عشر. ومن جهة أخرى، فإن البيئة الاجتماعية تؤثر في التطور، فتؤخّره أو تقذفه بقوة: فهذا، مثلاً، الأسلوب الرومانيّ، يقفز من التعبّد للقديم، إلى نوعٍ من الأسلوب قبل الباروكي، دون أن يعرف المرحلة الكلاسيكيّة. أما خارج إطار التدرّج الدَوري، فيصبح الفن غير خاضعٍ لسَير الزمن.

ويمكن لكل الأشكال أن تُستعمَلَ تدريجياً، وطَوالَ فترات طويلة جداً، كما يدلنا التاريخ الطويل لمصر القديمة، وكما تُثبتُه هذه الفوضى في عصرنا الحاضر. وإذا كانت الجداول التاريخية في كتاب **انحطاط الغرب** غيرَ مبرّرة، ففَضْلُ شپنغلر أنه أقام طبيعيةَ مراحل الثقافة ضد صلابة تقليد القديم، الذي يخفي اضطرابَه باللجوء إلى الهندسَة المتناسقة. فمرحلةُ الثقافة تتضمن تفرّدَ الفنون عبر أساليبها المتنوعة، وتثبيتَ الشخصيات التي تحمل الفن إلى نضوجه، والتطورَ التقنيّ الذي يولّد التأنق، وأخيراً انحلالَ الاشكال الطبيعية امام اندفاع العاطفة القوي.

وبعد مراحل الثقافة، تأتي مراحل الحضارة، يعني مراحل استعمال ونشر الإبداعات السالفة. وهذا الاستعمال الحديث للفن، مُنْتَشرٌ في المجتمعات التي تضم شعوباً من جنسياتٍ

مختلفة . هنا، يصبحُ الفن تجميعاً ومطابَقَةً للاشكال مع بعضها، كما يصبحُ توالداً تزيينيّاً، فيستحيلُ لعبة نِسَبٍ تتجانس مع لعبةِ مادة .

وفي حين أنّ النقد، قديماً، كان يستوحي، للحكم على الآثار، نظرةً جمالية مقنّنة، تندرجُ في بوتقةِ المفهومِ الاكاديمي أو الرومنطيقيّ أو الواقعيّ، نجدُ النقدَ اليومَ يستند إلى تطور الاشكال، ويضع الآثارَ الفنية في إطار تاريخ الفن ليحكمَ عليها وفقَ الابتكارِ الذي فيها .

بعد، لا غرابة في أن يقومَ مذهبيّ في النقد التجريبي، هو ستيفان پيپر [1]، فيفترض في النقد – إلى جانب الانطباع المباشر – إطالةَ الإنفعال، ودراسةَ التأليف الفني، وتحليلاً للقيمة المعبّرة يضع الأثرَ الفني في مكانه من العصر ومن المشاهدين .

وأخيراً، صحيحٌ أن التاريخَ يفرض نفسَه في الفن، غير أن النظرةَ الجمالية هي التي تعطي للتاريخ معناه، إن لم نقل إنها هي التي تَقود خطاه .

---

(١) قواعد النقد في الفن (بالانكليزية) – هارفر (١٩٤٥) .

مُلحَق

النقد الجمالي
في الأدب العربي

١ ـ ظروفه

كما سبق وبيّنّا في هذا الكتاب، تختلف النظرية النقدية باختلاف حالة التطور الاجتماعي والتطور الفني اللذين انبثقت بينهما. فحين تهيمن العقيدة الدينية قسرياً على مجتمع من المجتمعات، لا يعود المعيار النقدي جمالياً، بل يمسي لاهوتياً، إذ يتحول البحث نحو ما إذا كان الأثر الفني موالياً للعقيدة أو معارضاً لها، وفي الحالة الأخيرة، يُخنَق الأثر في مهده، ولا تُكتَب له الحياة.

من هذه الزاوية، وإذا ما أخذنا الأحاديث النبوية، نجد أنها لا تشجّع التصاوير والتماثيل، بل تعتبرها ظاهراتٍ للعجرفة الانسانية، وحوافزَ على عبادة الأوثان. من هنا، كان على الكثير

من علماء الدين والفقهاء، أن يدحضوا الرسوم والتماثيل، وعلى رأس هؤلاء، النووي في القرن الثالث عشر .

لكنّ الواقع ، أنه قام فنٌ تصويريٌ منذ ظهور الاسلام، وما انفك ينمو ويزدهر . وقد لعنه المتصلبون والمتعصبون، كما لعنوا أيضاً النظرة الجمالية عند افلاطون، التي عرفوها في القرن التاسع. لكنهم نسبوها إلى أرسطو .

ويبدو هاماً كذلك، المفهوم الاسلامي للكون. على أنه خلقٌ إلهيٌ متكاملٌ ومترفعٌ عن كل مخاوقات الفن . ووفق الظواهر المتعددة. يكون هذا الخلق تعبيراً عن ديمومة أزلية . وهذه الأولوية المعقودة للخلق الدائم. تكرّس الرمز، جلياً، حتى أن الزخرفة نفسها [والتأنق في خطوط الكتابة] تمسي أوسع اشكال الفن انتشاراً لدى الجماعات المبشّرة .

مع هذا. وبالمقابل. فقد أدّت فلسفة أرسطو إلى البحث في التعدّد نفسه . فهذا [ابو حامد] الغزالي (بداية القرن الثاني عشر). يرى أنّ لكل شيء تكامله الخاص . وهذا الرازي (أواخر القرن التاسع) يغرف من أرسطو مفهومه للجمال الخاضع للنسَب (وقد أضاف إليها فكرة تناغم الألوان) . لكن هذه النظرة الجمالية لدى الأدباء. لم تلج المحترفات. لأن الفنان.

وهو فقير الثقافة، كان معتبراً على أنه فنان وحسب، تماماً كما كانت الحال في اليونان حتى القرن الخامس.

وليس إلا مؤخراً، في القرن السادس عشر، بعدما أعطى الفن روائع انتاجه، حتى ظهرت لُغَةٌ نقديةٌ جماليّة، وكان ظهورها بتأثير من البلاطات ومن مناصري الآداب والعلوم والفنون. ومن يومها، تحسّنتْ ظروف الفنان، وباتت شخصيته، بحد ذاتها، موضع احترام واهتمام.

٢ ــ جوانبه

١ً بين القرنين السابع والتاسع، ليس من موضوع للدرس إلاّ أخبار الرحلات والوقائع، وفيها وصف عرضي لبعض الآثار التاريخية. منها مثلاً وصف إيوان كسرى للبحتري (القرن التاسع).

٢ً كان لتطور الأدب بين القرنين التاسع والرابع عشر، عدة أصداء، منها: ظهور تيار واقعيّ في الشعر، وظهورُ عدد كبير من أخبار الرحلات (منها مثلاً وصف مصر في كتاب «**الرحلات**» لابن جُبير ــ أواخر القرن الثاني عشر) وأخيراً، ظهورُ نقد أدبيّ ابتداء من القرن الحادي عشر، نقداً عَقَديّاً وشخصياً في الوقت نفسه.

٣ً ابتداءً من القرن الخامس عشر، تماماً كما اليونان ابتداءً من القرن الرابع، ظهرت كتب تقنية وأخرى عقدية. وفهارس للآثار الأدبية والفنية، وسِيَرٌ خاصة بالفنانين.

٤ً أما في العصر الحالي، ونتيجةً للاحتكاك بالفكر الغربي. فقد ظهر نقد فني جمالي على أقلام أدباء عرب، يتفاوت تعبيرهم بين لغة الغرب والعربية. من هذه الآثار مثلاً. كتاب **محاولة في دراسة الفكر والزخرفة في الاسلام** الذي أصدره بِشْر فارس في القاهرة عام ١٩٥٢.

٣ ـ مراجعه

لعلّ أهم مدخل إلى النقد الجمالي في الأدب العربي، ما أورده فرانسسكو غابرييلّي من مقالات بالإنكليزية في **موسوعة الفن العالمي**، خاصة في مادة «النقد» ص ١٤٢ و١٤٣ من الجزء الرابع الصادر عام ١٩٦١. وفي مادة «الجماليات» ص ٥٩ و٦٠ من الجزء الخامس الصادر عام ١٩٦١ أيضاً. والتي أعقب الدراسة فيها (أي في هذه المادة الاخيرة نفسها) ريشار ايتينغوزن ص ٦٠ ـ ٦١ ـ ٦٢ من هذا الجزء الخامس نفســـــه.

ومن المراجع الهامة كذلك، مجموعة: **فصول من النشرة**

الدولية لتاريخ الحضارة الاسلامية – الازدهار والانحطاط الثقافي في تاريخ الاسلام، الصادرة بإشراف ر . برونشفيك وج . ڤون غرونبوم (١٩٥٧) . وعنها، لا تقل اهمية مطالعات فرانسسكو غابرييلي (العلاقات المتبادلة بين الأدب والفن في تاريخ الاسلام) وهنري تيرّاس (الازدهار والانحطاط في الفنون الاسلامية) . أما المقال القديم الذي نشره ماسينيون في مجلة **سوريا** عام ١٩٢١، بعنوان : « مناهج الإبداع الفني لدى شعوب الاسلام »، فهو قابل بعد للمناقشة، لكنه ايحائي .

وحول سبر أغوار الادب العربي، ليس أفضل من كتاب المستشرق كارل بروكلمان حول الأدب العربي، الصادر في ليدن (١٩٤٣ – ١٩٤٩) في جزئين، يتناول الأول منهما تاريخ الأدب العربي حتى القرن الثالث عشر، والثاني من القرن الثالث عشر حتى القرن التاسع عشر، مع ملاحق ثلاثة .

وكذلك **تاريخ الأدب العربي** الذي وضعه ريجيس بلاشير (١٩٠٠ – ١٩٧٣) بين ١٩٥٢ و١٩٦٥ ، يصل في أجزائه الثلاثة حتى آخر القرن الخامس عشر .

وأخيراً، يجري العمل حالياً، ومنذ ١٩٦٠، في إعادة طبع **موسوعة الاسلام** التي كانت قد صدرت (ليدن – پاريس) بين عامي ١٩١٣ و١٩٣٨ في خمسة أجزاء، وذلك لإخراجها في طبعة حديثة معاصرة .

خاتمة

أن نقيم عرضاً شاملاً للنقد المعاصر . فعمل ضخم يتطلب لوحده كتاباً كاملاً .

والمناقشات الحاسمة التي دارت وتدور حول آثار پيكاسو والفن اللاتصويري، لا تدل على الناحية الشخصية في النقد، بقدر ما تدل على ضرورة النقد الملحّة، ودوره المتصاعد. والسائد اليوم، أنّ دورَ الفنان المبدع يتقلّص، في عمر الفن، إلى حدود الإبداعِ البكرِ الأصيل، حتى أنّ على الناقدِ والمُشاهِد أن ينشرا رسالته ويساهما معه في خلوده .

وهذا الإعلاءُ من شأن النقد، حتى حدود الإبداعِ المساهِم والضروريّ، لا يكونُ الا حصيلة الثقافة، لأنّ الجمهورَ المثقف، ووحده الجمهورُ المثقفُ، يستطيعُ – في نظرتهِ النقدية إلى أثرٍ فنيّ – أن يتخطّى حدودَ المعايير البسيطة، معايير المشابهة والإيديولوجيا والتقنية، وأن يتصدّى لميدان الاستيهام الذي نادى به رامبرانت، أو ميدانِ التصاميم المبتكرة كما نسميها نحن اليوم .

هكذا، يبقى الفن قوةً خلاّقة، وهكذا، تبقى الآثارُ الفنيّة مراكزَ انطلاقِ الفكر، بألغازها الرائعة ! ولا خوفَ على هذا البحثِ في الأصيل الواقعي من أن يحوّلَ الإبداعَ الفني إلى وثيقةٍ سيكولَوجية، لأن المَشاهدين، إذ اجمعوا أوفياءَ أمناءَ علىً بعض الآثار الفنية، فلأنّ لهذه الآثار قيمةً خالدةً ينادي الفن بها.

بلى ... بلى .... إنه نداء الفن والجمال، وما على النقد، ساعتها، غيرُ تلبيةِ النداء !!!

فهرس

انجزت المطبعة البولسية – جونيه
طبع كتاب « النقد الجمالي » في
٢٨ شباط ١٩٧٤

منشورات عويدات ١٩٧٤/٢/٢٥٥

ANDRÉ RICHARD

LA CRITIQUE D'ART

[*avec Préface exclusive de l'Auteur*]

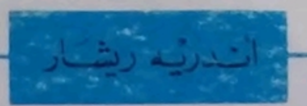
Traduction Arabe

de

HENRI ZOGHAIB

EDITIONS OUEIDAT

Beyrouth - Liban



« لو تدركينَ قرارةَ السفرِ المجنح في الخيال
قدس الهوى، أن يستحم الوعد في حرم الجمال »

صفحات هذا الكتاب، مشاوير حلوة على دروب الحلا!

ولا عليك من النقد فيها، لان النقد، كالشوك في صدر الورد، لا يصل عطره إليك، إلا بعد أن تهبّش اصابعك بشوكه، كأنما ضريبة الجرح معمودية المجد ومعراج الخلود.

أما المؤلف، أندريه ريشار، فواحد من قلائل، يكتبون في الفن، ويبدعون. وصفحاته هذه، في النقد الفني الجمالي، واسعة كما الثقافة، وغنية كما المعرفة.

وقد كتب لهذه الطبعة العربية مقدمة خاصة وملحقاً حول النقد الجمالي في الادب العربي.

وأما القلم الذي ترجم، فناسك في معبد الجمال، صاحبه مخرج وكاتب مسرحي وتلفزيوني، وشاعر يوجع من رهافة. ربما لذلك، جاءت ترجمته تليق بالنص الذي من أرض بودلير.

وبهذا، تكون اجتمعت لهذا الكتاب، المولود في عيادة **منشورات عويدات**، طاقات أدبية وفنية وجمالية، يندرُ أن تتوفر في كتاب آخر صدر من عندنا، من وطن الفنّ والجمال!

- هو أستاذ مبرز في مادتي التاريخ وتاريخ الفن، من مواليد ١٩٠٧.
- عام ١٩٥٨، أصدر كتابه «النقد الفني الجمالي»، وأعاد طبعه ثالثة عام ١٩٦٨ بعد تنقيح دقيق واضافات حديثة.
- يعكف حالياً على تحضير «تاريخ النقد الفني» في عدة أجزاء، والجزء الأول منه، عن العصور القديمة، يصدر هذا العام.

النقد الجمالي

500